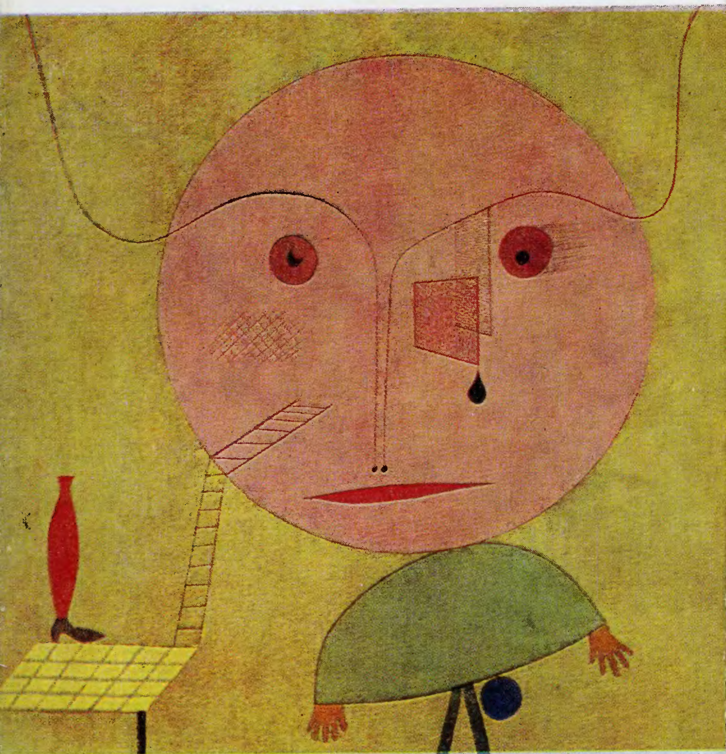
Carola Giedion-Welcker

paul klee



Editura Meridiane

PAUL KLEE in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten

Dargestellt von Carola Giedion-Welcker

Carola Giedion-Welcker

paul klee

În românește de
OLGA BUȘNEAG și dr. RUDOLF GEIB

Prefață de
ANDREI PLEȘU

EDITURA MERIDIANE
București, 1972

Pe coperta I:
PAUL KLEE — Rătăcire în verde
Basel

Pe coperta a IV-a;
PAUL KLEE — Fotografie din 1940

PERIOADA TIMPURIE
ȘI ANII DIN MÜNCHEN

Să călătorești prin opera lui Klee este o mirifică și frumoasă aventură. O aventură a minții și a inimii. Uluitoare incursiuni în împărăția naturii, în lumea obiectelor, a vietăților și a umanului. O pătrundere plină de umor și profunzime în universul cosmic și psihic. Tot ce se desfășoară aici, în fața noastră, ca desen și pictură — de obicei de format mic, adesea minuscul — iradiază puternic climatul spiritual dens al celui care le-a creat și care a distilat din complexitatea derutantă a fenomenelor reale o lume de imagini simplificată și expresivă, trezind-o la o nouă viață plastică : în aparență, doar fragmente mici și cazuri particulare, care gravitează însă toate către un centru spiritual vital. Ca între uimire și recunoaștere, privitorul călătorește prin lucruri noi, bizare și amintiri de mult uitate.
Imaginile lui Klee pot fi percepute prin intermediul meditației — aproape descifrate — dar tot așa de bine receptate ca o entitate senzorială. Ele stimulează în aceeași măsură la reculegere, la contemplare, și totodată la savurarea calităților pur picturale ale compoziției, ale formelor și culorilor.
Lumea dezvoltată organic și cea constituită de om se înfrățesc aici într-o unitate, ca și cum ar fi pătrunse și impulsionate de *același* imens și unic flux de viață. Universul ideilor, al sentimentelor și al visurilor se desprinde din univer-

sul fenomenelor reale cu un drept firesc la existență. O nouă viață spirituală pare să se aprindă pretutindeni. Limbajul mediator al formelor și culorilor elementare este activat la extrem, pentru a abstrage continuu din varietatea existenței o expresie optică esențială. Asistăm la desfășurarea unui vocabular de o inepuizabilă bogăție a posibilităților de exprimare vizuală, în care privitorul pătrunde încet, din filă în filă, din imagine în imagine.

Conduși de ochii și de spiritul lui Klee prin miraculoasele regiuni ale cosmicului, prin domeniile senine sau absconse ale umanului și obiectelor, simțim tot mai strident bogăția și îndrăzneala acestui nou limbaj de semne, făurit de artist însuși, care izvorăște cu aceeași intensitate atît din relația sa lucidă cu contemporaneitatea, cît și din conexiunea conștientă și onirică cu trecutul.

Inarmat cu asemenea forțe, ce-și au originea în trecut și prezent, în adîncurile amintirii și în sensibilitatea unei acute conștiințe a prezentului, Klee a creat plastic *mitul omului modern*. Ca nici un alt artist al epocii sale, el a sesizat cu o intimitate acidă esența universului nostru interior și exterior. El l-a pictat dar l-a și poetizat verbal prin titluri fantastice care denumesc tablourile sale. În procesul acesta elementul poetic și optic fuzionează. El a făcut vizibile deformările grotești și totodată domeniul magic al fabulosului prin cele mai ascetice mijloace ale artei. Acest lucru a putut fi realizat numai datorită unei extrem de profunde lucidități și autenticități față de toate fenomenele vieții și ale spiritului. Dar arta lui Klee a putut deveni o mărturie cu totul originală, impresionantă, umană și specific modernă și datorită sentimentului său de responsabilitate față de formă ca atare, datorită impulsului de a folosi în mod pur noile procedee imaginative de exprimare.

Paul Klee a fost întotdeauna un solitar, cu toate că strîns legat, în mod obiectiv, de problemele generale de exprimare ale timpului său ; un individualist tăcut, cufundat în sine, și totuși extrem de preocupat și de dotat pentru problemele de pedagogie. Alta a fost situația cubiștilor din strada Ravignan de la Paris, a grupului futuriștilor din Milano sau a cercului suprarealist de mai tîrziu : ele s-au dezvoltat pe baza largă a unei comunități artistice.

PATRIA ȘI CASA PĂRINTEASCĂ

Născut în apropiere de Berna, la Münchenbuchsee, la 18 decembrie 1879, Klee și-a petrecut tinerețea în ambianța urbană și în parcul natural, rustic, plin de sevă, al acelui teritoriu elvețian, care a păstrat poate cea mai pură tradiție medievală în formă, viață și limbaj. Înconjurat de atmosfera medievală a imaginilor urbane, adolescentul a învățat să fixeze de timpuriu, cu precizie, siluetele gotice ample și grațioase ale acestor orașe, dintre care Berna și Freiburg i-au lăsat impresiile cele mai puternice. Creionul său dădea totodată contur și elementelor din natură, copacilor care-l fascinau prin hățișul fin și mișcător al ramurilor, sau prin forma lor de clopote umbroase, detașîndu-se din vegetația luxuriantă a parcului „Elfenau"* — ce nume stimulator pentru Klee ! Linia sa, care la început se adîncea curioasă în retrăirea și reprezentarea fenomenelor obiective, țîșnește tot mai spontană și mai liberă. Casa părintească, în care se făcea multă muzică, a alcătuit prima ambianță culturală. Mama,

* Elfenau — poiana ielelor.

originară din Basel, cu un arbore genealogic din Franţa de sud şi cu o legendară ascendenţă africană ; tatăl, născut în Turingia, profesor de muzică la Berna, la seminarul pedagogic Hochwil, unde a exercitat această funcţie timp de o jumătate de secol, pînă la adînci bătrîneţi, devenind o personalitate cunoscută, plină de umor. Doar bunica, de origine franco-elveţiană, avea înclinaţii plastice şi încuraja mîzgălelile infantile şi visătoare ale copilului la care, încă de la vîrsta de cinci ani, se conturează caracterele unei blîndeţi înclinate spre fabulos şi ale unui fantastic grotesc. Din fericire, desenele ne-au fost păstrate prin grija mamei. Urmînd dorinţa tatălui, tînărul a absolvit gimnaziul literar la Berna, în 1898 ; limba şi literatura franceză şi greacă îl vor captiva îndeosebi, acum şi pentru tot restul vieţii. Era foarte iubit de colegi datorită umorului său, care, în perioada şcolarităţii, s-a manifestat prin caricaturi îndrăzneţe ; dar admirat era îndeosebi pentru felul cum cînta la vioară, atingînd mai tîrziu o mare măiestrie, fapt care i-a asigurat, încă din şcoală, un loc în orchestra oraşului. Acest element specific muzical al firii lui Klee străbate întreaga sa operă. Cu această dublă dotare, hotărîrea de a alege o carieră muzicală sau plastică n-a fost prea uşoară la început. Klee s-a decis însă pentru pictură, simţind încă de pe atunci că numai în acest domeniu avea să i se deschidă posibilitatea unei exprimări cu totul originale, în timp ce pentru vioară — cum a mărturisit mai tîrziu — i-ar fi lipsit *calităţile de virtuos.*

ANII DE UCENICIE DIN MÜNCHEN ŞI CĂLĂTORIA ÎN ITALIA

Şi astfel, la vîrsta de nouăsprezece ani, Paul Klee ajunge la München, spre a-şi desăvîrşi

educaţia artistică. Mai întîi s-a înfăţişat lui Loefftz, directorul Academiei, căruia i-a prezentat peisajele sale ; acesta l-a trimis la şcoala particulară a lui Erwin Knirr, unde şi-a regăsit prietenul din adolescenţă, sculptorul elveţian Hermann Haller. Abia la începutul celui de-al treilea an de studii (1900), a intrat Klee la Academie, la clasa lui Franz von Stuck, pe atunci somitate recunoscută, unde se învăţa temeinic desenul ; Kandinsky, care-şi făcuse şi el studiile aici, amintea mereu, mai tîrziu, cu recunoştinţă, faptul acesta. Călătoria în Italia, care făcea parte integrantă din pregătirea elevilor Academiei, tînărul Klee a întreprins-o împreună cu Hermann Haller, în 1901 ; este semnificativ faptul că l-au impresionat mai cu seamă pictura veche creştină şi bizantină, dar şi arhitectura gotică şi cea a Renaşterii timpurii din Florenţa, care-i apărea ca manifestarea vizibilă a unui principiu spiritual, ca *încarnarea unor raporturi numerice şi a unor legi compoziţionale ascunse.* Ea a devenit, împreună cu muzica, marea lui educatoare. Pentru construcţia şi echilibrul tabloului, arhitectura iradia o disciplină severă şi a rămas, ca şi muzica, *iubita sa cu puteri magice,* o componentă imanentă a artei sale.
În jurnalele de călătorie, care reflectă în multe amănunte confruntarea sa cu antichitatea şi Renaşterea la Roma, Florenţa şi Neapole, găsim această permanentă critică, control, observaţie şi integrare a trecutului în problematica şi propriile sale tendinţe artistice. Intr-o însemnare din 1902 citim : *În prezent există trei lucruri : antichitatea greco-romană (elementul fizic) — cu o concepţie obiectivă, o orientare telurică şi o gravitaţie arhitectonică, şi creştinismul (elementul psihic) — cu o concepţie subiectivă, o orientare transcendentă şi o gravitaţie muzicală. Al treilea lucru înseamnă să fii un ucenic modest şi neştiutor, un Eu neînsemnat.* Iată — *in nuce* — concepţia lui
 Klee despre ponderea forţelor culturale cu pri-

vire la propria sa evoluție din prezent și trecut.

„Pictura antică" îl determină să noteze la Neapole... *Acum (1902), această artă (pompeiană) mi-e foarte apropiată! Modul de tratare a siluetelor îl intuisem. Culoarea decorativă. Ceea ce văd mă confirmă. Pentru mine au fost pictate, pentru mine dezgropate!* Semnificativă este încheierea: *Mă simt întărit.*

Orașele îi revelează tînărului Klee mai întîi ritmurile și structurile lor caracteristice. Dar el le percepe și sub forma unor temperamente. Genova e o dramă, Roma — o epopee. Antichității îi descoperă o fericire desăvîrșită, terestră, dar numai goticul — și anume goticul italian — îl înflăcărează din nou. Astfel sculptura timpurie a sfîntului Ioan Botezătorul de Donatello (Bargello) devine pentru el un principal punct de atracție.

Momentul decisiv de atunci rămîne, însă, întîlnirea cu arhitectura. Aceasta declanșează analiza matematică. Prin relația reciprocă a părților față de întreg, prin forța expresivă a proporțiilor, monumentele Renașterii timpurii din Florența îi ascut simțul compozițional al structurii plastice. Klee a avut nevoie de trăirea legității lor clarificatoare ca de un suport intim, faptul acesta constituind un prilej educativ pentru desăvîrșirea propriei sale expresii artistice. *Gîndirea formei în anumite dimensiuni, exprimabile numeric, nu este nicidecum un fapt nou! Ce lucruri minunate realizaseră oamenii Renașterii cu secțiunea de aur! Cu deosebirea că acum se trag consecințele, pătrunzîndu-se pînă la elementele formale.* Analizînd retrospectiv impresiile italiene, se pare că el pune încă din 1903 un accent maxim pe forța educativă a arhitecturii: *Cînd am învățat în Italia să înțeleg capodoperele arhitecturii, am simțit de îndată un mare spor de cunoaștere. Cu toate că e vorba de clădiri utilitare, această artă a rămas de o puritate mai omogenă decît operele din alte domenii. Organismul lor spațial mi-a pri-*

lejuit cea mai benefică inițiere. De îndată ce ai înțeles elementul numeric din cadrul noțiunii de organism, studiul naturii se desfășoară mai ușor și mai exact. Bogăția acesteia este desigur mult mai mare și mai substanțială datorită complexității ei infinite. Acest concept al arhitectonicului este afin la Klee artei abstracte. Mai tîrziu avea să-l numească — cum a precizat chiar el — „*constructivul*".

Confruntarea lui Klee cu arta italiană ne amintește, fără voie, lupta lui Dürer pentru frumos și adevăr (în timpul călătoriei sale în Italia), care se desfășura, de asemenea, în primul rînd în domeniul problemelor proporțiilor. Același elan către o fundamentare legică, teoretică, în vederea obținerii unei baze obiective pentru o exprimare artistică personală (*Unterwysung in der Messung,* 1525, și *Proportionslehre,* 1528).

Din toate aceste confruntări spirituale și artistice se cristalizează obiectivul urmărit de Klee de a *armoniza pictura arhitecturală și cea poetică.* E vorba anume de sinteza unei construcții riguroase cu elementul fantastic subiectiv, sinteză impregnată de flexibilitate muzicală.

Klee nu este un „premergător" fanatic, ci un peregrin luminat ; el consideră că destinul său este de a fi balanța dintre lumea de aici și cea de dincolo, o balanță pe granița dintre ieri și azi.

Spre deosebire de conștiința existențială, grandioasă și păgînă, a lui Picasso, care, în decursul numeroaselor sale faze de dezvoltare, a primit și adoptat de la antichitate tocmai în acest sens noi stimuli, opera lui Paul Klee reflectă deosebit de intens elementul spiritual, acea stare *diafan-sufletească,* pe care, în mod semnificativ, a resimțit-o pentru prima dată în fața acvariului din Neapole, contemplînd formele primare ale faunei și florei.

Dar interpretarea psihic-caricaturizantă îl face să privească și cu ironie geamurile acvariului...

dihănii deosebit de expresive precum polipi, stele de mare, scoici. De asemenea, monştri asemănători unor şerpi cu ochi veninoşi, gură imensă şi guşa ca o pungă. Unii stăteau cufundaţi în nisip pînă peste urechi, ca oamenii în prejudecăţi. Polipii ordinari seamănă cu negustorii de artă...

Pentru ochii unui pictor care, dibuind, se întorcea tot mai adînc spre forma elementară, pentru a reclădi de la început, de la primordial, noua sa lume proprie, în spatele acestor geamuri abstracte gesticula o lume misterioasă de mitice forme primare.

Dar din zonele celei mai vechi experienţe artistice nu veneau doar fluxuri pozitive, ci și negative : în fața creațiilor magistrale ale trecutului, tînărul Klee resimţea o senzaţie de copleșire și totodată de responsabilitate faţă de un prezent care-l obliga la adevăr și originalitate. În jurnalul său (Roma 1901), putem citi aceste rînduri : *Am ajuns acum să cuprind cu privirea marea cultură a antichităţii şi a Renașterii ei. Nu pot stabili însă o corelaţie artistică cu prezentul, iar ca să creez ceva anacronic mi se pare suspect. Mare derută! De aceea sînt iarăși plin de satiră. Să mă cufund, oare, din nou total în ea? Deocamdată, rămîne singurul meu crez. Poate că nu voi deveni niciodată pozitiv. În orice caz, o să mă împotrivesc ca o fiară...*

Moștenirea trecutului apărea aproape apăsătoare, exact așa cum o resimţiseră pe atunci tinerii futuriști, cînd își formulaseră supradozata lor profesiune de credinţă asupra prezentului. Cu o atitudine aproape futuristă, Runge afirmase că voiajurile contemporanilor săi în Italia sînt o pacoste și că „ar fi o mare binefacere pentru artă, dacă toate operele plastice ar fi distruse dintr-o dată, iar arta ar trebui s-o ia de la început“. Poetul Theodor Däubler l-a caracterizat pe Klee drept „un temperament futurist în Germania. Un futurism legat însă de cultura tradiţiei“.

În timp ce Picasso trăia la Barcelona și în perioada primilor ani parizieni faza artistică inspirată de Jugendstil și de Toulouse-Lautrec, cufundîndu-i elegiac pe outsider-ii vieții — nu fără o nuanță de critică socială — într-un infinit albastru, Paul Klee, retras în casa părintească de la Berna, ca un „Ieronim în chilia sa“, desena și cizela critica timpului său cu o nuanță mai degrabă filozofică. În desenul încă pictural-modelator al acestor satire grafice se simte influența ultimelor adieri ale naturalismului în declin, și, concomitent, tendința de tip Jugendstil pentru contur, ca și influența graficii lui James Ensor. Răsunetul lui Beardsley era pe atunci european, iar Klee i-a cunoscut grafica mai ales din foarte răspîndita revistă engleză *Studio,* din edițiile lui Oscar Wilde ilustrate de el, cît și din filele publicației *Insel,* care-i reprodusese cîteva din ilustrațiile pentru E. A. Poe. Klee a receptat atunci (1904) stilul lui Beardsley ca pe al unui *seducător în manieră japonizantă.* Ceea ce l-a impresionat însă în mod deosebit a fost desenul lui Ensor, structura liniară a graficii sale subtile și forța ei spirituală de expresie. În prima perioadă a lui Klee, întîlnim uneori nu numai o înrudire tipologică directă, ci și urzeala microscopică a texturilor cum și contururile figurilor lui Ensor, care, împreună cu construcția arhitecturilor sale liniare levitatorii, au avut o înrîurire decisivă asupra tînărului Klee.

Mai tîrziu, în anul 1937, Klee avea să scrie despre acea perioadă : *Primele lucrări originale s-au născut în casa părintească de la Berna — gravuri figurative în acva forte — apreciate mai tîrziu ca anticipări suprarealiste.* Jurnalul din 1903, expresie a acelui stadiu evolutiv, ne înfățișează situația în mod direct, menționînd : *Trebuie să facem o deosebire între știința optică (studii particulare de nud) și posibilitățile creatoare de forme.* Simțim de pe
3 acum dubla exigență față de sine însuși : pre-

cizie obiectivă, formală, și, în același timp, dreptul la un fantastic nelimitat. Căci toată ascuțimea caustică a criticii sale la adresa oamenilor și a epocii atunci pare să se fi trezit. Și tot în aceste cuvinte sesizăm elementul psihologic, tipic pentru Klee, însă de nuanță mai degrabă naturalistă, sub influența simbolismului manifestat de Jugendstil. Mai este o mare distanță pînă la limbajul pur de semne al anilor tîrzii. Cînd privim operele de început ale tinerilor italieni, care s-au numit mai tîrziu futuriști, recunoaștem și la ei, pînă în 1910, aceeași legătură cu arta simbolistă, dar mai substanțial impregnată de tehnica impresionistă.

„Fecioară (visînd)“ este gata, scrie Klee în 1903. *Tehnica este mai evoluată, datorită folosirii unor intensități variate ale ductului... Animalele sînt desigur cîte două, iar domnișoara așteaptă feciorelnic pețitorul pe care societatea burgheză i l-a hărăzit. Îmbătrînind, ea nu devine mai frumoasă.*

Klee îmbină aici o tehnică de meșteșug vechi, „gotic tardiv“, cu simțul pentru strălucirea grafică și grotescul alegoric (Schongauer, Pisanello). Putem sesiza, de asemenea, și o înrudire cronologică cu *Mamele denaturate* (1894) din opera grafică a lui Segantini. La Klee însă, dincolo de problema formală,aspectul intrinsec al conținutului se impune în mod acut : protest ironic împotriva moralei sterile a societății burgheze în care trăiește artistul. Ca și în alte lucrări grafice din această perioadă, este subliniat aspectul burlesc. Este vorba de acea intensificare a bizarului, așa cum s-a conturat în acea vreme și mai tîrziu în literatura unui Alfred Jarry, Max Jacob și — în Germania — în poezia münchenezului Christian Morgenstern, a cărui lirică grotescă a exercitat o influență directă asupra lui Klee. De pe patul său de suferință de la Arosa, Morgenstern scria atunci (1901) : „Am pus de o parte un număr de satire, negăsind un editor pentru ele, deoarece 1

unora le par prea subtile, altora prea directe..." Artistul se referă la anumite fragmente din opera sa *Moara sunetelor*, pe care le-a ilustrat el însuși cu fantastice decupaje cu foarfeca. Sînt poezii care se vor desăvîrși mai tîrziu în *Cîntece de spînzurătoare* (1904). Partea ilustrată este — în acest context — de un deosebit interes, avînd o oarecare înrudire formală cu grafica lui Klee.

Din punct de vedere plastic, acest climat s-a concretizat în mod elocvent — cum am amintit — în acea trăsătură de *„antigrazioso"*, denumire dată mai tîrziu de futuriști. La Klee ea apare de obicei sub forma unei grimase grotești, ca în *Perseu* (1904), *unde eroul a decapitat „Suferința", acest monstru trist și sumbru.* Situații neobișnuite — între dualitate și unitate, între om și mască — în care cel de-al doilea Eu apare adesea demonic, ca în desenul intitulat *Comediantul* (1903), sau este privit cu *humour noir* precum în lucrarea *Bătrînul Phoenix* (1904), unde comicul sumbru este produs de *intricarea dintre fabulă și realitate, de asocierea ridicolului cu accentele tragice;* pretutindeni se simte tendința de demistificare a pozei, de demitizare a eroului; toate acestea, în plină eră wilhelmină în Germania! În anii aceștia, concentrarea asupra elementului fizionomic este predominantă, în timp ce, în perioadele mai tîrzii, expresia psihică se exprimă tot mai sublimat și mai total sub forma unui ritm integral, susținut de întreaga compoziție.

Căile care l-au condus pe Klee din această zbuciumată, „satirică", epocă de la Berna către noi metode plastice au fost, în afară de propria-i maturizare spirituală, mai ales sugestiile receptate din călătorii, din confruntările cu oamenii și din vizionarea expozițiilor. In primăvara lui 1905 întreprinde prima călătorie la Paris cu prietenii săi Moilliet și Bloesch. Se opresc în cartierul latin, unde frecventează baluri, reprezentații teatrale, cabarete, o expo-

ziţie Whistler, ca și marile muzee, clădiri profane şi sacre.
În mai puţin de 14 zile el asimilează din nou, sub formă concentrată, cultură veche. „Retrăirea" lui Goya cu *seducătoarele sale tonuri de la cenușiu la negru* s-a repercutat intens în lucrările ulterioare de la Berna. Cu un an în urmă, la München, Klee resimţise întîlnirea cu grafica lui Goya din *Caprichos, Proverbios* și mai ales din *Desastros de la Guerra,* ca un *cîştig* deosebit pentru arta sa.
O nouă tehnică se dezvoltă acum la Klee ; în 1905 el începe incizii cu acul pe sticle înnegrite. *Energii albe pe fond nocturn,* cum le-a descris el, *ca o relaxare picturală... În felul acesta lunec lin spre noua lume a tonalităţilor. Mijlocul nu mai este linia neagră, ci cea albă. Fondul nu este lumina, ci noaptea ; faptul că energia este de natură luminoasă corespunde procesului din natură...* Apar o serie de tablouri pe sticlă, dintre care *Portretul tatălui* (1906) și minuţoasa miniatură *Balconul* (1908) (cu efectele sale plutitoare de apropiere și depărtare) reprezintă doar trepte variate ale acestei evoluţii. Lucrarea *Scenă de grădină* (1905) sugerează întîlnirea cu Matisse, care va apare în 1911 din nou în cîmpul său vizual, cu ocazia marii expoziţii de la Galeria Thannhäuser (München). În compoziţia spontană și finețea coloristică a acestui tablou pe sticlă, de format mic, se anunţă posibilităţi picturale de înaltă calitate. Lucrarea aceasta reprezintă o cezură sensibilă în opera sa și el notează în *Jurnal,* că ar putea păși în viață cu *Mic tablou de grădină,* deoarece perioada frămîntărilor solitare fusese depășită.
Anul 1906 aduce schimbări în viaţa lui Klee : se căsătorește cu pianista müncheneză Lily Stumpf și se stabilește în capitala Bavariei. Un prim succes obiectiv îl reprezintă în același an expoziţia gravurilor sale într-un cadru colectiv la „Sezession" din München.

Wilhelm Hausenstein a descris în mod sugestiv ambianța lui Klee de la Schwabing, în cartea sa *Kairuan*, care ne fascinează și azi. Acolo aflăm, de asemenea, date semnificative cu privire la violonistul Klee, care-și găsise atunci o tovarășă apropiată de viață, cu aceleași afinități ; ea avea să-i fie o vie inspiratoare și însoțitoare prin lumea muzicii de cameră clasice și romantice, o sferă tot atît de decisivă pentru Klee, ca și muzica vocală pentru James Joyce, a cărui dragoste deosebită pentru *belcanto*-ul lui Verdi o regăsim de altfel și la Klee.
Abia în anul 1910 îl va întîlni la München pe reputatul grafician și ilustrator Alfred Kubin, care, descoperind, cu instinct sigur, pe marele desenator în Klee, îl admiră și-l încurajează intens prin achiziții, în timp ce tăcutul Klee adoptă o atitudine mai curînd precaută și reținută. Fără a exagera influența lui Kubin asupra lui Klee, par să existe totuși unele puncte de contact, spirituale și artistice, care pot fi identificate în lucrările lui Klee din acei ani. Ilustrațiile pentru poezia *Cetățeanul model* a prietenului său Hans Bloesch (1908) și desene cum ar fi *Caricatura unei mobile* (1910) sînt dovezi certe în această privință. Romanul lui Kubin *Cealaltă parte*, publicat în 1908, amplu ilustrat de el însuși, desfășoară panorama unei lumi fantastice, morbide și fantomatice, într-o reprezentare magic-bizară. Desenele strălucitoare apar aici ca o descriere și un acompaniament iluzionistic al motivului literar de bază, al groazei care-l înlănțuie pe om precum o plantă agățătoare într-o mlaștină. Klee îl vede pe Kubin : *un om prins în mlaștina vîscoasă a lumii fenomenale, a cărui artă înțelege lumea drept o otravă, un dezastru.* La Klee se dezvoltă însă tot mai puternic o asceză liniară (care izvorăște dintr-o imaginație complet eliberată), fără adaosuri decorative, și care se desfășoară cu claritate și precizie. Ca și la
 pictorul-poet Hans Arp, se naște din aceeași

matrice alemanico-franceză, acel joc ambiguu-ordonat şi fantastic, acea structură clară a formei secondată de profunzimea ideii.

München-ul de atunci reprezenta cel mai liber şi mai vital oraş al artei şi al artiştilor din Germania, cartierul Schwabing fiind un Montmartre bavarez, centrul internaţional al pictorilor, poeţilor şi intelectualilor. Acolo a trăit şi Paul Klee, în cea mai desăvîrşită izolare, într-o „Cuşcă închiriată“ din Ainmillerstrasse 32, în apropierea acelei neverosimil de roşii biserici Ursula, din piaţa cu acelaşi nume. Interiorul avea acel aer de confortabilă comoditate, pe care o iradiază mobilele vechi, de familie, şi totodată atmosfera unui laborator de naturalist ; mai exact, părea o colecţie de tot felul de piese din natură, asociată ambianţei unui atelier de pictor. Printre acestea se iveau simbolurile muzicii : pianul negru şi vioara din cutia de culoare închisă. München-ul oscila în acea vreme între *Jugendstil*-ul în declin şi expresionismul în ascensiune. Încă mai apăreau revistele *Jugend* şi *Simplizissimus,* care — depăşind elementul local — erau exponentele satirei şi caricaturii la adresa vieţii politice şi culturale contemporane. Alături de linia îndrăzneaţă de tip Jugendstil a lui Olaf Gulbransson şi a lui Th. Th. Heine, se dezvolta noua orientare funcţională şi ornamentală în cadrul aşa numitelor Ateliere müncheneze, în arhitectura şi ornamentica unui Eugen Endell, exemplificate de celebra faţadă a *Atelierului Elvira.* Peste tot se resimţea tendinţa de eliberare de limbajul formal imitativ şi naturalist. Atît pentru arta lui Klee, cît şi a lui Kandinsky, această latură abstractizantă a *Jugendstil*-ului a reprezentat, în timp, un factor progresist, care nu poate fi ignorat în evoluţia lor artistică, şi care a avut la München un vast teritoriu de manifestare. Revista *Simplizissimus* i-a oferit tînărului Klee un post de desenator, pe care acesta l-a refuzat, întrucît oferta fusese înso-

ţită de recomandarea de a-şi netezi stilul şi de a-l adapta specificului publicaţiei.

Expoziţiile organizate de galeriile Goltz şi Thannhäuser — care prezentau, în afară de impresioniştii francezi, pe Cézanne, Gauguin, Van Gogh, lucrările expresioniştilor germani şi noile opere ale fovilor şi cubiştilor din atelierele pariziene — i-au oferit posibilităţi de promovare şi de contact cu atmosfera artistică internaţională. La acestea se adaugă şi manifestările muzicale, despre care Klee scria cu regularitate cronici însufleţite și exacte în revista elveţiană *Die Alpen* * (1911—1912), condusă de prietenul său Hans Bloesch. Hugo Ball, fondatorul de mai tîrziu al cabaretului dadaist *Voltaire* din Zürich, (care-și petrecea pe atunci studenţia la München și care-l cunoştea pe Klee, a cărui artă o aprecia în mod deosebit), descrie în jurnalul său *(Flucht aus der Zeit)*** viața teatrală intensă a Münchenului : reprezentaţiile strălucite date de Wedekind și cinismul general, care acuza în mod dizolvant materialismul și sterilitatea moralei burgheze.

Împotriva atmosferei *fin de siècle* se pronunțau însă și forţe proaspete care se străduiau să „resuscite limbajul hieroglific a cărui cheie se pierduse", cum afirma Hugo Ball. Drumul acestui tînăr poet și dramaturg, cît și al pictorului Klee, se îndrepta — la unul verbal, la celălalt vizual — printr-un nou elementarism, către „redeșteptarea imaginii originare". Nu prin patos puteai accede aici, ci „preceptele nobile trebuiau să fie predicate sub o mască tragico-absurdă". Confesiunea fantastică *Laurentius Tenderenda* (1911—1918) a lui Hugo Ball, începută în acea vreme, ca și lirica sa ulterioară și poeziile vocalice din perioada Dada s-au orientat în aceeași direcţie, independent de Klee, dar înaintînd împreună cu el pe căile esenţiale ale viitorului. Această po-

* Alpii

** Evadare din timp.

ziție artistică i-a apropiat din nou pe cei doi, mai tîrziu, în Elveția. În *Anthologie Dada* (Caietul 4—5) a fost reprodusă o lucrare de Klee și tot în același an, la Galeria Dada *Coray* din Zürich, i-au fost expuse cîteva tablouri și desene pe care Waldemar Yollos de la *Neue Zürcher Zeitung* le-a comentat într-o conferință.

Alături de nebănuiți aliați spirituali, au existat certe manifestări, spirituale și artistice, de simpatie față de Klee. Un centru în sensul acesta s-a format mai întîi la München în jurul lui Wassily Kandinsky (a cărui carte *Despre sipiritualitate în artă** a apărut în anul 1911); elanului acestuia de a oferi o nouă imagine plastică a lumii i s-a asociat și Franz Marc. Progresiv, toate spiritele active au fost atrase în mod magnetic de intensa personalitate a lui Kandinsky, alcătuind în jurul lui o grupare de mare semnificație, care și-a manifestat opoziția față de materialismul rutinier dominant în viața spirituală și în artă. Trebuia să fie incitată forța liberă a imaginației pornind de pe o poziție spirituală primară față de lume. Culoarea și forma, smulse din servitutea descriptivismului trebuiau să construiască — ca mijloace de expresie libere — imaginea. În cadrul mișcării artistice moderne, aceste metode noi reprezentau, concomitent cu asaltul cubist, o sinteză decisivă, total independentă față de trecut. Prin medierea lui Kubin și a pictorului elvețian Moilliet, Klee a luat contact cu acest cerc, singular ca poziție în Germania, și care avea cu totul alte dimensiuni artistice în comparație cu grupul expresionist *Die Brücke* (1905), datorită atît conducerii spirituale a lui Kandinsky cît și universalității și obiectivelor sale îndrăznețe. Micul desen *Cioplitorii de piatră*, pe care Klee l-a publicat în antologia *Der Blaue Reiter*, părea modest alături de contribuțiile marilor pionieri ai acestui grup — Kandinsky și Marc, Macke și Delaunay. Pe atunci Klee nu era

* Das Geistige in der Kunst.

încă un pictor în toată puterea cuvîntului ca ceilalți, ci un grafician intimist. Acesta a fost primul contact al lui Klee cu oameni înrudiți ca viziune, aliați — nu atît în privința unei metode artistice speciale, cît a unei „morale" artistice de bază. Și pentru Klee căutarea unui vocabular neuzat și original de exprimare — în vederea reprezentării unei situații temporale și a unei concepții total diferite, în contrast cu cele de la sfîrșitul secolului nouăsprezece — a fost hotărîtoare. Eliberarea de redarea iluzionistă a aparenței lumii exterioare, potențarea forțelor imaginative în opoziție cu imitația servilă, ca și autonomia mijloacelor artistice reprezentau, și într-un caz și altul, revendicări radicale.

Klee, care în acel timp se apucase de ilustrațiile pentru *Candide* (1911—1913), a demonstrat în aceste desene marginale, fine ca niște vignete, ce mesaj plin de fantezie cuprinde jocul îndrăzneț și închegat al liniilor. Textul era atît de afin lui Klee, încît lucrînd la aceste ilustrații *„și-a regăsit Eul care-și pierduse echilibrul"*. El a creat un liniament care înțelegea să gesticuleze liber; linia se transforma singură, prin propria-i mișcare și ritmicitate, într-o expresie inteligentă și spirituală. Interpretîndu-l atît de subtil pe Voltaire, al cărui *Candide* el l-a considerat încă din 1906 o carte unică, Klee a devenit, prin umorul și ascuțimea spirituală a expresiei sale vizuale, aliatul și mediatorul acestuia. De data aceasta, textul și-a găsit un limbaj grafic perfect adecvat, în sensul că, *elementul formal... se acorda vizibil cu spiritul conținutului* — cerință pe care Klee o va pretinde mai tîrziu oricărei arte. Refuzurile pe care Klee le-a primit atunci din partea editorilor (Weisse Bücher, Georg Müller, Piper) au întîrziat publicarea (în editura Kurt Wolff) pînă după terminarea războiului. Ilustrațiile pentru *Candide* demonstrează cît de total s-a îndepărtat Klee, prin conducerea liberă a liniei, de stilul descriptiv al lui Kubin,

apropiindu-se mai degrabă de desenul dezinvolt, satiric, al marilor ilustratori romantici, de îndrăzneala grafică a unui Martin Disteli *(Omul de lume sau lăcusta)* de pildă, și mai ales de aceea a marelui său model francez — Grandville, care realizase consecvent, într-o modalitate primară, forța de expresie grafică a ilustrației.

Îndrăzneala desenului lui Klee, ca mișcare eliberată, creatoare a unei noi spațialități, transpare și în paginile de mai tîrziu din *Sturm-Bilderbuch* (1913—1915), pentru a cărei prezentare grafică — ca de altfel și pentru a expozițiilor de la *Sturmgalerie* — Klee fusese invitat de către Herwarth Walden începînd din anul 1913. Aici, la Berlin, lua ființă un nou focar al contactelor artistice internaționale. Dar cît de solitare și stranii trebuie să fi apărut pe atunci aceste ideograme ale unor fenomene cosmice, terestre și psihice, înfățișate în acele 15 file ! Umorul lor era sumbru, iar elementul grotesc, subtil structurat, apela deseori la măscări și groază. Ca să nu mai vorbim de îndrăzneala unică și de tensiunea interioară a acestor desene „scrijelite“, incomparabile ca noutate și total lipsite de extaz expresionist, absolut diferite ca expresie și ritm față de tot ce apăruse pînă atunci în Germania, în domeniul graficii. În multe din ele se simte pulsația ocultă a interpretării ironice a lui Klee cu privire la evenimentele politice și războinice contemporane ; uneori, însă, el se distanțează în mod vizibil de actualitate, atît psihic cît și formal, prin mijloace de exprimare abstractizante. O privire asupra lucrărilor artistice contemporane, ca de exemplu ilustrațiile lui Kokoschka pentru cartea lui Albert Ehrenstein *Tubutsch* (realizate tot în 1911, dar publicate, ca și ilustrațiile lui Klee pentru *Candide*, abia în anul postbelic 1919) evidențiază anume elemente comune, dar și altele diferite. Și la unele și la celelalte găsim o structurare liniară bogată și fină a suprafeței ; Klee, însă, reali-

zează o totală îndepărtare de imaginea iluzionistă a naturii şi o apropiere de limbajul ascetic-mobil al liniei, care se desfăşoară universal, într-o plurispaţialitate dinamică. Este o metodă absolut nouă de exprimare, care ulterior, cîţiva ani mai tîrziu, este desăvîrșită grafic în magistralul desen din 1915, intitulat *Reflexe pe un geam.*

PARISUL ȘI TUNISIA

În acei ani, Klee simţea nevoia unei confruntări cu culoarea, iar cea de-a doua călătorie la Paris, împreună cu Lily şi pictorul elveţian Sonderegger, în aprilie 1912, a reprezentat o etapă importantă în acest sens. La 1 aprilie, în prima zi a șederii sale aici, îl vizitează pe artistul parizian Robert Delaunay, înarmat cu o scrisoare de recomandare de la Kandinsky, care-l prezintă ca un „jeune artiste très sympathique avec beaucoup de talent, habitant Munich"[1].
Întîlnirea cu „cubismul orfic", care își găsise cea mai subtilă și totodată cea mai intensă întruchipare în lucrările lui Robert Delaunay, se situează deci chiar la începutul acestei foarte agitate călătorii, cu multiplele sale reverenţe în faţa monumentelor istorice ale unei metropole pline de dinamism contemporan. Vizitarea orașului, a bisericilor, a muzeelor şi galeriilor, este condimentată de inevitabilele incursiuni nocturne la cabarete. Tînărul Klee avusese ocazia să vadă tablourile lui Delaunay, încă din 1911, în expoziţia *Der Blaue Reiter.* Dar abia acum, în mediul parizian și discutînd cu artistul, înţelege pe deplin acele *Discuri* şi *Ferestre simultane,* picturi total degajate de orice contin-

---

[1] Tînăr artist foarte simpatic, foarte talentat, locuind la München. În franceză, în original (n. tr.)

genţă figurativă, care își găsiseră ecou în poezia lui Apollinaire. Posibilităţile unei orchestrări coloristice libere, bogată în semnificaţii, ritmica cromatică a acelor compoziţii pătrunse de lumină, la baza cărora stătea o teorie specială a artistului fundată pe cercetările lui Chevreul, nu au întîrziat să-şi exercite influenţa asupra lui Klee. Faptul că mai tîrziu (1913) el a tradus ideile lui Delaunay (în revista *Der Sturm*) demonstrează cît de puternic îl interesau, pe el personal, teoriile artistului parizian, care între timp îi devenise prieten. Metoda lui Delaunay s-a dezvoltat din culoarea aeriană a lui Cézanne. Generaţia franceză de pictori, care i-a urmat lui Cézanne, eliberată de conexiunile plein-airistice ca natura, a transferat integral exprimarea colorată în domeniul spiritual, ceea ce corespundea perfect concepţiei artistice a lui Klee. În acea primăvară pariziană, cînd avusese prilejul să surprindă metropola apuseană într-unul din momentele ei plenare, febrilul căutător Klee n-a găsit numai răspunsuri la problemele artistice specifice care-l frămîntau, ci a cunoscut și pulsul general european. Cu toate că orașul era suprasaturat de tradiţii, în multiplicitatea posibilităţilor și metodelor de exprimare se făceau simţite experimentele vitale și roadele prezentului artistic. În afară de noul teritoriu al culorilor și suprafeţelor foviste, dominat de marea figură a lui Henri Matisse, Klee a cunoscut prin opera lui Picasso, Braque și Juan Gris o pictură cu o structură pertinent arhitectonică a compoziţiei și cu o extindere spaţio-temporală a volumului, care se desfășura în toate direcţiile pe suprafaţa tabloului. Obiectul net fixat trăia astfel, în mod abstract și cu multiple sensuri, și în cea de-a patra dimensiune — în timp, integrat unei mari orchestre de forme. Alături de acestea se afla lumea înfloritoare de culori a lui Chagall, pline de viziuni onirice, de amintirea copilăriei și a patriei, debordantă de conţinut fantastic. Omul şi animalul, reuniţi prin

dragoste, defilează în transformări caleidoscopice, într-un amestec bizar de folclor răsăritean grav și de îndrăzneață artă modernă. Și în pictura lui Chagall lumea reală era estompată. Ea părea desprinsă din conexiunile ei logice și statice și întoarsă de-a dreptul cu capul în jos. Şi aici se deschideau porțile spre o exprimare nouă, eliberată, oferindu-i-se artistului drepturi proprii de interpretare și plăsmuiri. Tînărul Klee înțelege acum că pictura este o transfigurare magică a realității. Alături de acest modernism agresiv și complex, strălucea simplitatea intimă și atemporală a lui Henri Rousseau, ale cărui lucrări erau prezentate în expoziții retrospective și a cărui persoană se bucura încă din acel timp de un renume legendar. Nu elementul idilic straniu din opera lui Rousseau, ci trăirea sa sufletească profundă, exprimată direct, într-o formă naivă, avea să aibă pentru Klee semnificația unei confirmări pe calea propriei sale dezvoltări.

După călătoria la Paris, în opera grafică a lui Klee se resimt îndeosebi influențele cubiste sub forma unei noi rigori în construcția tabloului, ca în *Grădina pasiunii* (1913), unde elementele organice și figurative au un suport formal riguros, sau ca în litografia *Moartea pentru idee* (1915), cu liniamentul ei vertical-geometric și, cel mai evident poate, în litografia colorată intitulată *Distrugere și speranță* (1916), în care invenția artistică depășește cu mult formatul modest : discuri mobile și structuri liniare se întrepătrund dinamic părînd să circumscrie războiul între o stea care urcă și alta care coboară. Într-un limbaj de maximă abstractizare, pictorul face aici un comentariu profetic la pompoasele strigăte germane de victorie de atunci. Peste tot se simte vocea interioară a lui Klee ; ea conduce exprimarea spiritualizată. Dacă ne gîndim la grafica revoluționară contemporană a lui George Grosz, din Berlin, care procedează critic față de timpul său, simțim marea deosebire dintre un om precum Klee, care trăiește

evenimentele *sub specie aeternitatis,* și dintre o mentalitate pe de-a întregul tributară situației momentane, în care domină persiflajul ascuțit, caricaturizant, și în care actualitatea apare în mod realist, pe prim plan.
A doua mare etapă a experienței sale coloristice o va constitui călătoria în Tunisia, întreprinsă în aprilie 1914, împreună cu Macke și Moilliet. Acum are Klee revelația marii trăiri a naturii exotice, a intensității culorii, a dogorii și transparenței peisajului african, sub acțiunea unei lumini total diferite. Aici are el intuiția spontană a profundei sale vitalități și, totodată, a chemării sale interioare. Copleșit de imaginea unei nopți magice cu lună plină, la țărmul mării, el notează în Jurnal : *Noaptea s-a adîncit profund în mine, pentru totdeauna... celălalt Eu al meu. Este un stimul de a mă găsi. Eu însumi sînt răsăritul lunii din Sud !* În fața porților Kairuan-ului, impresia răscolitoare a Orientului îi confirmă și mai puternic propriile-i forțe picturale, înainte chiar ca ele să se fi realizat cu adevărat. *Culoarea mă stăpînește. Nu trebuie să alerg după ea. Ea mă stăpînește pentru totdeauna, o știu. Iată sensul acestei ore fericite : eu și culoarea sîntem una. Sînt pictor.* Klee este atît de plin de aceste impresii exterioare și de noile posibilități lăuntrice pe care le presimte, încît se grăbește să se reîntoarcă acasă, fără a mai aștepta alte solicitări, prin Palermo, Neapole, Roma, pentru a permite acelei muzici a imperiului Soarelui-răsare să răsune nestingherit în el. Căci se simte acum profund pătruns și fecundat de ea pentru întreaga viață.
O dată cu încheierea acestei faze, care este totodată un grandios preludiu, ajungem în acele sfere spirituale ale ființei și creativității lui Klee care pulsează tot mai puternic în el, tinzînd spre realizare artistică și care, alături de ascuțimea critică a observației, reprezintă o componentă a personalității și plasticii sale. E vorba de acea latură mistică, care își caută

o cale de exprimare nu numai în cazul particular Klee, ci este subiacentă tendințelor generale ale epocii. Kandinsky a pomenit în repetate rînduri despre această „construcție mistică" interioară în revoluționarul său manifest artistic *Despre spiritualitatea în artă.* Același fenomen se manifestă și în bivalența cercului Dada din Zürich (1915/16) : pe de o parte, acesta punea sub semnul întrebării, cu umor și sarcasm ascuțit, demnitatea și dreptul la existență ale unei omeniri capabile să se angajeze într-un asemenea măcel ; pe de alta, se îndrepta, plin de nostalgie și căutări, spre mistica medievală și orientală, cum s-a întîmplat cu Hans Arp și Hugo Ball. Această orientare se manifestă și în poezia și pictura expresionistă. Chiar și mai înainte, în jocul absurd și total al „Cîntecelor de spînzurătoare" ale lui Christian Morgenstern (1904), apăreau străfulgerări în direcția unei eliberări telurice care exprimau „libertatea totală a elementului inefabil, dematerializat, din acea zonă intermediară între om și univers", cum scria poetul, prefațîndu-și opera lirică.

Într-un ciclu de acuarele, în parte dispărute astăzi, această atitudine mistică apare, sub forma cea mai pură, într-o monumentalitate care evocă fresca — în pofida dimensiunii reduse ; densitatea interioară a acestor bucăți izbucnește cu totul singular în opera timpurie a lui Klee, pentru a reapărea plenar abia în lucrările de mai tîrziu. Desene ca de exemplu *Vegetal-abstract* (1914) au o rezonanță adîncă, amplă. Sînt generoase și ritmice stratificări de planuri și de tensiuni clarobscure, într-un acord impresionant al elementului organic cu cel constructiv, în timp ce o acuarelă ca de exemplu *Gotic vesel* (1915) exprimă, într-un allergo vioi, spiritul elanului gotic sub forma unei contopiri vibrante. Comparativ, lucrarea lui Delaunay *St. Severin* (1909), ancorată însă mai puternic în zona figurativă, apare ca un preludiu prevestitor al acestei di-

namici spaţiale sublimate. O structurare genială a unei spaţialităţi construite din culoare, desfăşurîndu-se exclusiv prin tensiuni cromatice, este *Galben-albastru-violet* (1917) sau, lucrarea din acelaşi an, transpusă de data aceasta în lumea fabulosului, *Coloana cerului* (1917), în care un univers cosmic se deschide şi se închide concomitent ca un gigantic cap al Creatorului.

În opera lui Klee, întîlnim mereu o plutire spaţială în regiunile spirituale, exprimată prin medierea unui limbaj formal detaşat de orice conexiune reală, elementul mistic devenind vizibil prin intermediul unei senzualităţi sublimate într-o expresie universal valabilă. Acest efect plastic grandios se realizează exclusiv prin culori şi tensiuni spaţiale. „Alura" interioară şi structurarea universală a acestor desene depăşeşte cu mult formatul lor real.

În acea epocă regăsim acelaşi Weltanschauung de coloratură mistică, nu numai în plastica germană, ci şi în poezie — ca de pildă la Theodor Däubler, ale cărui versuri ar putea fi, adeseori, un acompaniament muzical al tablourilor lui Klee din această perioadă. La acest spirit se referă şi Oskar Schlemmer cînd vorbeşte despre o „nouă mistică" : „o simbolistică a naturii creată prin mijloace bine stăpînite, mai profundă decît aceea introdusă în mod raţional, deliberat, din afară".

RĂZBOIUL

O puternică opoziţie interioară faţă de război se consolida în rîndurile artiştilor. Înrolarea lui Klee ca infanterist s-a produs în aceeaşi lună în care a căzut Franz Marc, în martie 1916. Mai întîi a ajuns în lagărul de recruţi de la Landshut. Activitatea sa de vopsitor de avioane în uzina bavareză de la Schleissheim

(notațiile sale de pe aerodroame revin adesea în motivele tablourilor, care sînt pline de avioane care se prăbușesc, de păsări și bizare făpturi aeriene) îi permite să se reîntoarcă din cînd în cînd la pictură — ca spre un paradis pierdut. La începutul anului 1917, Klee este mutat la Gersthofen, la o școală de aviație bavareză, în calitate de contabil — îndeletnicire birocratică mai liniștită, care-i lăsa timp pentru activitatea artistică. În acea vreme, îl preocupă mai ales compozițiile colorate, inspirate de peisajul din regiunea Lech.

Semnificativ este felul cum își descrie chiar el starea de spirit din anii sumbrii ai războiului și acea *unio mystica* în care se încapsulase : *Inima, care bătea pentru această lume, mi-este lovită de moarte. Ca și cum m-ar lega de lucrurile „de aici“ doar amintirile... părăsind ținuturile de „aici“ ne mutăm în cele „de dincolo“, singurele care pot fi cu adevărat reale. Abstracție.* Romantismul rece *al acestui stil lipsit de patos este extraordinar...* sau : *De mult port în mine acest război. De aceea în forul meu intim nici nu mă preocupă. Pentru a mă regăsi printre dărîmăturile mele, a trebuit să zbor. Și am zburat. În lumea aceea de dărîmături trăiesc doar printre amintiri, așa cum uneori te întorci cu gîndul înapoi... Așadar sînt „abstract“ cu amintirile.*

Unde găsim războiul în opera lui Klee ? Pe de o parte, prins într-o dinamică extraordinar de diabolică, cu cele mai simple mijloace, într-un lapidar desen în peniță : *Războiul care pustiește țara* (1914) ; pe de altă parte, în filele mai degrabă ironice din *Sturm-Bilderbuch*, unde abordează tema în mod profetic, precum în *Ginta războinică* (1913), un desen extrem de fin și țepos. Sau într-o asociere a cerului și infernului cu procesele cosmice, în care focul tunurilor se contopește cu cerul înstelat, amintindu-ne de aluziile îndrăznețe din poeziile lui Apollinaire și din scrisorile lui Franz Marc. În schimb, ultimele desene făcute în campanie de

Franz Marc par să fi transgresat integral într-o zonă cosmică, lăsînd departe ambianța diurnă. Un *Autoportret* al lui Klee din acei ani, o litografie din 1919 redă atitudinea meditativă, orientată spre interior, spre ascultare intimă; ochii sînt închiși și par să se prelungească în planul orizontal, ca niște aripi sau frunze alipite. Figura umană este implicată într-o metamorfoză bizară, pe punctul de a se transforma în element al naturii.
Ca o legendă la autoportret sună însemnarea din *Jurnal*, gravată astăzi pe mormîntul său: *Aici nu pot fi de loc înțeles, căci locuiesc deopotrivă printre morți ca și printre cei care nu s-au născut încă. Ceva mai aproape de inima creației decît se obișnuiește. Și totuși mult prea departe.*
În lucrările lui Klee din această perioadă, cu imperii acvatice scufundate, cu sfere celeste înstelate și imagini de orașe plutitoare, ne aflăm la fel de departe de realitatea zilnică și ne situăm într-o țară poetică a minunilor, ca și în poeziile lui Theodor Däubler *(Copilul stelelor)*, create în aceiași ani; și acolo „visele sînt purtate de pești", iar Eul se retrage „dormind în refugiul cristalelor". E vorba de același tip imaginativ, de același climat irațional, concretizat aici prin cuvînt, dincolo prin imagine, materializînd în fața ochilor noștri viziuni evanescente.

REVELAȚIA CULORII

În anul 1919, după terminarea războiului, arta lui Klee pare să înflorească cu o luxuriantă tropicală. Ca și cum trăirile condensate și experiențele picturale s-ar fi cristalizat tot mai mult și ar fi năzuit către o nouă exprimare artistică. Este răspîntia decisivă, moment în care Klee se orientează hotărît către tabloul

colorat, și anume — în afară de acuarelă — îndeosebi către pictura în ulei, de format mic. În opera lui Klee încep acum să răsune acele nespus de diafane vibrații cromatice ale muzicii sale de cameră. Desenul cedează locul construcției spațial-cromatice, dispusă în suprafețe ; deși elementul grafic mai persistă, transparența și jocul suprafețelor colorate devin hotărîtoare. Totul devine ușor — nesfîrșit de ușor — discuri, cercuri, triunghiuri, dreptunghiuri plutesc în tablou, înainte și înapoi, sugerînd case, acoperișuri, constelații, fiind în același timp imagini sonore, complet libere. Printre acestea — crucile ferestrelor, scheletele gracile ale copacilor, structuri hașurate. Elemente vegetale și mai ales arhitecturale traversează tabloul, răsărind din amintiri îndepărtate. Ades apare un ochi singuratec, plutind deasupra tuturor, ca și cum ar închipui ochiul pictorului, ochiul Creatorului ; îl vom regăsi mereu în opera lui Klee, sub aceeași formă stingheră pînă în piesa de maturitate *Intenție*. O poezie ireală transfigurează obiectele, care nu mai trăiesc decît ca schiță de motiv și care reapar în tablou într-o nouă formă și în contexte plastice inedite, integrate unei noi constelații. Mai presus de orice ne fascinează însă mișcarea transfocatoare a culorii ; desprinsă de real, ea iradiază o atmosferă afectivă aparte. Dacă în acea luminoasă zi de aprilie, la Kairuan, Klee a crezut că a reușit să fixeze pentru totdeauna culoarea contopindu-se cu ea, acea revelație, declanșată de lumina și piesajul Africii de nord, devine acum realitate picturală și începutul unei prodigioase evoluții plastice. Aceste mici tablouri în ulei (în care licăresc adesea case în noapte) strălucesc ca niște flori tropicale, însuflețite de o lumină interioară ; ele au o amprentă festivă, sărbătorească, profund odihnitoare, ca muzica lui Bach și Mozart, pe care o iubea și o interpreta și el. Apar mereu case, ferestre, imagini urbane și grădini, care-i de-

dansează desfășurarea tematică a acestor metode de exprimare (*Compoziție cu ferestre*, 1919 ; *Vila R.*, 1919 ; *Grădina zoologică*, 1919 ; *Peisaj urban*, 1920 ; *Imagine urbană*, *Accente roșii și verzi*, 1921 ; *Degradeuri*, 1921). Chiar și elementele figurative sînt de o transparență ciudată și levitează într-o rețnută întrepătrundere de culori, linii și forme (*Vîntul de foc*, 1923).

Din aceste procedee abstracționiste de construcție se dezvoltă mai tîrziu — în afara oricărei conexiuni cu realul — un limbaj plastic colorat, a cărui puternică vibrație interioară nu poate fi comparată decît cu trăirea muzicală. E vorba de acele compoziții, împărțite în cîmpuri, prin intermediul unor pătrate și dreptunghiuri elastice, și în care vibrează forța expresivă, spațială și psihică, a culorii într-un acord polifon. Titlul lucrărilor ne revelează intenția artistică : *Degradeuri roșii și verzi* (1921), *Armonie* (1923), *Sunet vechi* (1925), *Ritmic* (1930), *Polifonie în alb* (1930) și, în sfîrșit, *Înflorire* (1934). Structurarea și orchestrarea culorii ating aici o înaltă măiestrie. Întregul e doar un sistem de cîmpuri divizate în dreptunghiuri elastice, inegale ca mărime și ca nuanță de culoare. La o cercetare mai atentă, tabloul nu apare static fixat, ci se desfășoară spațial-dinamic, în timp ce culorile, ce par a se desprinde de pe un fundal închis, devin tot mai deschise și mai intense și — luminîndu-se dinăuntru — converg parcă spre un centru. În felul acesta se realizează acel „ceva" pe care l-am putea denumi „tempo". Conceptul de înflorire ne este înfățișat sub aspectul său definitoriu, dedus din esența unui proces natural, nu prin reprezentarea unor plante care înfloresc, cum procedase odinioară, în tinerețe, Klee. Această esență a înfloririi este, pentru Klee din epoca matură, o izbucnire a luminozității din întuneric, pe drumul ce duce de la pămînt către lumină. O pătrundere, o fuziune în interiorul unei mari orchestre de

culori. Este un proces genetic, care-și găsește aici — am fi tentați să spunem într-o jubilîndă desfășurare de culori — exprimarea simbolică. Ceea ce cucerește Klee este *înflorirea luxuriantă a orchestrației colorate*, acea polifonie pe care a denumit-o *fenomen simultan pluridimensional* și pe care voia s-o realizeze sub forma unui *Pretutindeni* spațial. Chiar și în teoriile sale artistice revine mereu la aceasta. Klee lucrează aici metodic cu mijloace elementare : cu mensurabilitatea unei cantități de culoare și a proporționării ei, dar și cu forța emoțională a calităților culorii, acel element incomensurabil.

LĂRGIREA NOȚIUNII DE SPAȚIU

Klee și-a manifestat personalitatea în mod polivalent, în aceeași măsură în care universul modern îi apărea polivalent, necesitînd o expresie polivalentă. Procesul de devenire al operei sale artistice se sprijină pe concepția înălțării concomitent pe toate planurile, căci *artistul modern* reprezintă pentru Klee ceva *mai mult decît un sensibil aparat fotografic ; el a devenit mai complicat, mai bogat și mai spațial* (din *Căile studiului naturii).*
Astfel, cu puțin timp înainte de a ajunge la Bauhaus, Klee a lucrat cu cele mai variate mijloace de exprimare pentru a ajunge la o imagine mai complexă a spațiului, trecînd de la statica spațială convențională — care, din pricina perspectivei liniare reprezenta, după părerea sa, ceva definitiv fixat — la o nouă dinamică a spațiului. Chiar și acuarelele sale de început, înfățișînd aspectele străzilor denotau o impresionantă amploare și deschidere spațială *(Stradă cu camion pentru transportul mobilei*, 1912 ; *Intersecție*, 1913 ; *Case lîngă te-*

renul de exerciţii Oberwiesenfeld, 1910 ; *Gară,* 1911). Această problemă a *dinamicii spaţiale* rămîne în centrul artei sale.
Încă din iulie 1905 găsim o însemnare care ne indică direcţia febrilei sale căutări : *„Legea care susţine spaţiul", iată un titlu potrivit pentru unul dintre viitoarele mele tablouri !* Cum procedează Klee în această privinţă ? În afară de starea de plutire colorată care se realizează prin jocul relaţiilor şi calitatea culorilor sau prin tensiunea valorilor cromatice, el caută ca prin asocierea culorii cu linia, printr-un sistem de fîşii dispuse orizontal, alcătuind structuri arhitectonice *(Hala C,* 1920), sau printr-un joc de benzi elastice care aici se lărgeşte, aici se îngustează *(Mielul,* 1920), să obţină efectul unei curgeri infinite. Aceste structuri paralele, care acoperă adesea întreaga suprafaţă a tabloului, par fără început şi sfîrşit, sugerînd optic infinitul spaţiului şi al volumului. Dispar astfel univocitatea şi statica imaginii. Căci cu aceste cîmpuri orizontale, stratificate paralel, uşor ondulate, scandate adesea de verticale şi cercuri *(Ritmica copacilor autumnali, 1920)* Klee nu vrea să fixeze nimic ci, în mod evident, să permită spaţiului şi formei să fluctueze. Iată explicaţia repetiţiilor şi variaţiunilor nesfîrşite ale împletirii colorate şi sonore, ce par să extindă spaţiul în toate direcţiile, spre infinit, antrenînd ca un şuvoi tot ce fiinţează în el. La acestea se adaugă şi includerea elementului muzical, cînd — aidoma unei notaţii pe portativ — el extrage aici, dintr-un peisaj sau dintr-un fragment de natură, sunetul său specific. Muzica se transformă astfel în trăire vizuală. Klee scandează aici tabloul cu ajutorul pomilor verticali şi al orizontalelor fluente, subliniind accentele ritmice esenţiale. Din liniile, formele şi tensiunile cromatice cele mai simple, el face să apară, ca un vrăjitor, scheletul invizibil al tensiunii lor proporţionale, fără a renunţa cu nimic la în-

cărcătura emoţională care vibrează în culoare, în tonurile autumnale roşii-aurii (dominante în tablou), ca o melodie reţinută.

Henri Michaux scria în anul 1950 că el nu concepe muzica ca o mijlocitoare a plăcerii, ci că doreşte ca ea să asculte înainte de toate viaţa, să se apropie de problemele esenţiale ale existenţei.

Klee a căutat şi poate a găsit ambele obiective în muzică, ca şi în artă deopotrivă. În cadrul orientării sale bivalente către auditiv şi vizual, muzica a fost aceea care i-a inspirat metodele picturale. Faptul că azi asistăm la un fenomen invers, anume că tablourile sale inspiră tematic pe muzicieni, nu pare surprinzător; aşa s-au petrecut lucrurile în ultimii ani cu operele a doi muzicieni americani: e vorba de *Lumea lui Paul Klee* (1958), a lui David Diamond, operă în patru părţi, ca şi de *Şapte studii despre tablourile lui Klee* (1959/1960) ale lui Günther Schuller, ambele compoziţii dodecafonice.

În acuarela *Tact de vals* (1919), măsura mecanică a timpului este transpusă plastic, într-o formă care este de fapt poetică, liberă, dar care se exprimă totuşi, în semne, forme şi proporţii clare. Trei indicatoare de timp — aidoma unor aripi de moară de vînt, umanizate umoristic ca nişte picioare ce dansează — se învîrtesc în jurul unui punct central. Acolo tronează cifra trei, transpusă şi geometric sub formă de triunghi. Întregul e animat de starea dinamică de vibraţie a unui tact de vals, accentul principal căzînd pe primul tact, al cărui indicator este însoţit de un masiv dreptunghi negru. *O vrăjitorie plină de spirit,* depăşind elementele pur picturale!

Pe lîngă aceste probleme de mişcare spaţio-temporală, Klee a urmărit, la fel de intens, să sesizeze, prin conturul şi structura desenului, *mişcarea psihică,* ca în primele sale autoportrete şi picturi de exemplu, în care realizează cu minimum de mijloace un maximum de vibraţie sufletească. Aceste procedee de expri-

mare ne reamintesc grafica portretistică şi pictura lui Kokoschka din perioada timpurie, cu conturile lor nervoase, adesea sgrafitate în culoare, (ce operează ca niște indicatoare seismografice ale vieţii interioare) şi care mai rămîn însă tributare noţiunii de corporalitate, menţinîndu-i iluzia — în antiteză cu Klee, la care vizualizarea cu mijloace elementare a unor impresii și reprezentări neoptice determină caracterul imaginii.

PAUL KLEE —
TEORETICIAN ȘI PEDAGOG

Confesiune asupra creației, începută de Klee încă din vremea primului război mondial, reprezintă prima sa luare de poziție teoretică în domeniul artei. Lucrarea a apărut în 1920, împreună cu alte confesiuni artistice ale unor poeți și pictori contemporani. Chiar din această primă mărturie reiese orientarea tendinței sale creatoare spre vizualizarea reprezentărilor lumii interioare. Lapidara frază introductivă: *Arta nu redă vizibilul, ci face vizibil* este îndreptată împotriva oricărui descriptivism imitativ al realității exterioare. Lumea fenomenală își găsește o transcriere plastică în arta lui Klee doar în cadrul unei interpretări individuale, liber inventate, care nu ascultă de realitatea exterioară, ci doar de legile plastice. Inovatorismul lui Klee nu se limitează numai la formă, el abordează întreg spațiul unei compoziții. Transpunerea formelor reale de existență în vocabularul unui limbaj artistic de semne devine evidentă, în clipa în care redă fulgerele ca un *zig-zag*, iar stelele sub forma unui *cîmp semănat cu puncte*. În acest proces, forțele psihice omniprezente trebuie să se integreze, după părerea sa, în dinamica unei cuprinzătoare mișcări de flux și reflux. Creația lui Klee din acei ani fiind îndeosebi de ordin grafic, nu ne mai poate surprinde faptul că el acordă un *caracter imaginar predestinat* mai ales elementelor grafice fundamentale. In sen-

sul acesta înţelege el să dezvolte largile posibilităţi ale stenogramei plastice, punînd în valoare concomitent *dinamica şi psihismul liniei.* Klee încearcă, de asemenea, să realizeze o legătură între uman şi cosmic, sub aspect mistic, și să dea curs liber asociaţiilor care se ivesc în acest context. Mişcarea devine pentru el resortul întregii existenţe, în timp ce *repausul pe pămînt* reprezintă doar *inhibiţia accidentală a materiei !* În această amplă mișcare generală trebuie să fie integrată și opera de artă — animată primar de mișcare. Semnificativ este și felul cum înţelege „geneza" scrisului, ca o paradigmă a mișcării care se dezvoltă în timp. Începînd din 1916, Klee transpune consecvent în domeniul plastic acest proces al semnelor alfabetice, care se desfășoară în faţa noastră, înțelegîndu-l ca o sinteză a unui fenomen ideativ și senzorial — ca o îmbinare a opticului cu verbalul. Astfel el a ilustrat plastic o serie de texte lirice, precum *Înaltă și strălucitoare stă luna* (1916), sau *Ivit odinioară din cenușiul nopţii...* (1918), în care culoarea, suprafaţa și proporţia dialoghează cu conţinutul, transmiţîndu-l totodată. Mai tîrziu, sub forma unor semne ce figurează note muzicale, se nasc o seamă de lucrări printre care *Alfabetul plantelor acvatice* (1924), *Alfabet figural* (1925), în care se îmbinau scrisul și forma, iar mai tîrziu, în 1932, proliferînd fantastic, *Alfabet vegetal.* Tabloul *Alfabet abstract* (1931) conţine doar ritmul și ductul unui scris. Un echivalent verbal pentru acesta din urmă s-ar putea găsi în sunetele pure ale „sonatelor vocalice", care au înflorit după primul război mondial și în poezie, sau în contemporanele *Calligrammes* ale lui Apollinaire, care exprimau simultan elemente vizuale și poetice. Ca ultimă consecinţă a acestor teorii timpurii, apar mai tîrziu, în faza finală a operei lui Klee, semnele runice pictate și scrise cu pensula lată. Totul pare să se convertească aici în stenograme concentrate și gesticulări abstracte, în-

tr-o maximă asceză și intensitate a formei. Foarte concludent este faptul că încă din *Confesiune asupra creației* Klee concepea „spațiul“ ca o noțiune temporală, opunîndu-se discriminării lui Lessing între poezia temporală și pictură spațială. Dezvoltarea condiționată temporal a punctului mobil spre linie determină la Klee întreaga „situație“, cum de altfel și transformarea liniei în suprafață sau a suprafeței în spațiu.
Încă de pe acum se întrevede ideea *unității contrariilor* sau a contrastelor aduse la o exprimare simultană, care va domina ca un laitmotiv întreaga sa evoluție ulterioară.

PERIOADA DE LA BAUHAUS

Tot în anul 1920, anul apariției scrierii sale *Confesiune asupra creației,* Paul Klee a fost chemat de către Walter Gropius la Bauhaus, la Weimar, în calitate de *Formmeister* (meșter de forme) pentru pictura pe sticlă și mai tîrziu pentru țesături. Începe astfel o nouă epocă în viața și opera lui. Cu toate că în acea vreme fuseseră organizate primele sale expoziții de amploare (precum cea de la Galeria Goltz din München, care a realizat o privire sinoptică asupra operei lui Klee) și apăruseră numeroase exegeze asupra artei sale (excelentele monografii ale lui Leopold Zahn, Hans von Wedderkop și mai tîrziu cea a lui Wilhelm Hausenstein), catedra aceasta a însemnat primul contact cu un colectiv înrudit spiritual, și totodată o anumită garanție economică ; în fine, ea a constituit o confirmare a propriului său drum artistic, pe care mersese nešovăielnic, într-o izolare consimțită, încă din perioada de la *Der Blaue Reiter.* Concomitent, el și-a orientat organic noua sa activitate pedagogică spre
 concretizarea metodelor de lucru proprii. Iată

ce mărturisește el însuși : *Cînd am început să predau, a trebuit să devin foarte conștient în privința unor lucruri pe care le făceam de obicei inconștient.* Căci, ca și la Kandinsky, Juan Gris sau Klee, teoria artistică s-a dezvoltat din practică și nu invers.

Teoriile artistice ale lui Klee, care s-au conturat între anii 1920—1925, reprezintă, alături de însemnările din Jurnal, cele mai importante surse și mărturii cu privire la opera sa. Klee a denumit profesoratul său de la Bauhaus *o îndeletnicire cu mijloacele formale.* Prin aceasta el a vrut să sugereze că intenția sa nu era de a educa specialiști sau de a forma genii, ci de a îndruma tineretul către o nouă bază de exprimare optică, sensibilizîndu-l prin intermediul unui vocabular pe care fiecare trebuia să-l verifice și să-l dezvolte personal.

Pornind de la o concepție de bază înrudită cu cea a lui Kandinsky, Klee analizează în cadrul activității sale pedagogice elementele picturii, semnele de bază ale matematicii și — ceea ce reprezintă domeniul său special — formele primare ale organicului. Paralel, el luptă împotriva unei premature fixări a formei, cît și împotriva formalismului, căruia îi opune formularea vie, izvorîtă din procesul dinamic de dezvoltare a vieții — „geneza". Împletind arta cu experiența din natură și din viață, el urmărește recrearea acestui proces de către fiecare elev în parte. Plecînd de la exemplul cel mai simplu — cubul — Klee vorbește două semestre doar despre spațiu. Trebuiau create baze și poziții de plecare clare pentru elevi, căci nimic nu-i era mai străin decît transmiterea unor rețete „garantate" pentru pictură. Cum relatează elevii săi, învățămîntul, privit din afară, decurgea tăcut și liniștit. Atmosfera de adîncire și izolare pe care o iradia Klee, îi asigura o forță ocultă, puternică, asupra publicului său tînăr, în timp ce sta la tablă și desena cu amîndouă mîinile, ilustrîndu-și ideile și

conturînd cu exactitate bazele metodelor de gîndire și de expresie.
În prelegerea sa *Căile studiului naturii* (1923), apărută în primul volum *Bauhausbuch von Weimar* (1920—1923), Klee prezintă natura, în mod insistent, ca elementul *„sine qua non“* al oricărei activități artistice ; ea trebuie să rămînă punctul de plecare, în pofida libertății de interpretare. Dar, pentru artistul creator, această natură — afirmă Klee — nu este doar o apariție vizibilă, ci revelarea unei misterioase vieți lăuntrice. Filozofia romantică a naturii pare să reînvie astfel sub o nouă formă în concepția modernă despre lume a lui *Klee.* Iată cum își definește poziția : *un romantism rece și fără patos.* Fraza sa — *Prin cunoașterea pe care o avem asupra conținutului său intim, obiectul se extinde dincolo de aparență* — sugerează pătrunderea în zona abisală a iraționalului. În același timp, el contribuie și la lărgirea noțiunii de formă în accepția cubiștilor, a căror orientare, mai mult rațională, a multiplicat și lărgit dimensiunile și aspectele exterioare ale obiectului prin așa-numita *„connaissance,* transgresînd astfel optica iluzionistă. Înrudită cu viziunea lui Klee este și acea subliniere cubistă a „reprezentării“ *(conception),* care face posibilă adevărata „creație“ *(creation).*
Este interesant de urmărit cît de variat se manifestase acest elan spre prioritatea spiritualului în imagine, în Europa acelui timp. În scrierile și manifestele futuriste contemporane putem citi că în pictură trebuie să se desfășoare liber dimensiunile spațiale pe care ochiul nu le poate percepe, dar a căror existență este cunoscută spiritului (Umberto Boccioni : *Dinamismo plastico,* 1914). Este surprinzător că, încă din 1902, o notiță din *Jurnalul* lui Klee se referă la același lucru : *Vreau să procedez astfel, ca tot ce este esențial, chiar și esențialul acoperit de perspectiva optică, să apară vizibil, și prin aceasta am și intrat în posesia unei proprietăți mici, dar de necontes-*

tat, am creat începutul unui stil nou. Încă din acele timpuri, tînărul artist sesizează așadar problemele cardinale ale unei întregi epoci ; prioritatea spiritualului în pictură, importanța spargerii vechilor limite și convenții. Dincolo de extensia fizică a obiectului, care se sprijină pe o nouă concepție spațio-temporală, Klee definește situația și din punct de vedere național, postulînd o *totalizare* în conceperea obiectului : *Indiferent dacă acest obiect reprezintă o plantă, un animal sau un om, indiferent că el se află în spațiul casei, al peisajului sau în spațiul cosmic* (1923). Astfel Klee pune orice creatură în relație cu universul, cu zone tot mai largi, tot mai întinse, desprinzîndu-l din îngustimea mediului său imediat. În modul acesta i se revelează acea îngemănare teluric-cosmică a tuturor lucrurilor moarte și vii. Ceva asemănător cu ceea ce mai înainte realizase Joyce în *Ulysse*, operă în care simțim permanent, și îndeosebi spre sfîrșitul romanului, că oamenii și lucrurile din Dublin, care sînt coordonate spațial, nu înseamnă în ultimă analiză decît puncte într-un univers în mișcare. Tensiunea dintre individ și univers se transformă într-o conștiință planetară — *„our planetary mind“* (conștiința noastră planetară), cum a denumit-o Thornton Wilder. La acest joc spațial al mișcării se mai adaugă o reflectare particulară a întregii existențe și deveniri în spiritul uman ; aceasta reprezintă pentru Klee o nouă dimensiune „umanizantă“ care, după concepția sa, ar trebui să pătrundă și în exprimarea artistică ; este ceea ce el numește *relația de rezonanță om-lucru.* De pe o asemenea poziție se degajă, în lumea plastică a lui Klee, acea iradiere spirituală, mitologic-fabuloasă a obiectului și a creaturii, care, prin intermediul zonei emoționale a celui care receptează lumea, în cazul nostru al artistului sensibil și imaginativ, este transferată picturii.

Astfel, în lucrarea *Revoluția viaductului* (1937), un instrument tehnic folositor omului este des-

compus în părţile sale componente şi transformat, cu mult umor, dintr-o fiinţă static fixată într-una care acţionează dinamic. Elementul burlesc, introdus de Klee cu acest prilej, distanţează „revolta“ sa de rebeliunea patetică şi agresivă a futuristului Russolo (1911) sau de stagnarea psihică apăsătoare care se degajă la Chirico din liniştea pietrificată a succesiunii arcadelor nesfîrşite din oraşele şi străzile sale misterios-melancolice. Elementul fabulos şi antropomorf-fantastic, nuanţat umoristic, al lui Max Ernst, este mai înrudit cu atmosfera spirituală şi artistică a lui Klee.

Cuvîntul de deschidere la o expoziţie de artă modernă de la Jena (1924) este intitulat de către Klee: *Übersicht und Orientierung auf dem Gebiet der bildnerischen Mittel und ihre räumliche Ordnung.** Imperiul larg, complex al „*conţinuturilor*“, al realităţilor vii, şi interpretarea lor spirituală de către artist îşi găsesc în această conferinţă, alături de studiul metodelor formative şi problemelor spaţiale, o tratare amănunţită. Găsim aici frumosul simbol comparativ al arborelui, cu rădăcinile sale pămîntene şi coroana sa aeriană, simbol în care artistului îi revine rolul trunchiului, el trebuind să fie acela care *culege tot ce vine din adîncuri pentru a transmite mai departe.* Marele proces de transformare generat de o asemenea artă constă în crearea unei *imagini modificate şi transformate a naturii: „Création et non imitation“* — după formularea cubistă, sau *Renaşterea naturii în imagine,* cum a numit-o Klee.

Nu gama de forme a lumii vizibile este hotărîtoare, ci acele incursiuni în zone mai adînci de trăire şi în zone mai largi de existenţă, descoperite datorită întoarcerii către izvoarele primordiale şi către forţele creatoare ale naturii. Din această „privire“ mai adîncă primeşte

---

* Sinteză şi orientare în domeniul mijloacelor plastice şi dispoziţia lor spaţială.

artistul impulsuri pentru limbajul său medial de semne. El se îndepărtează astfel de la „formele finite“ și ajunge la începuturile formei. Klee a concentrat toate acestea într-o frază care cuprinde întreaga esență a concepției sale filozofice despre lume și a creației sale și care ar putea figura ca un motto al operei sale : *De la imaginea reprezentată la imaginea originară. Acolo unde legea primordială hrănește devenirea... acolo unde organul central al oricărei dinamici spațio-temporale, fie că-l numim creierul sau inima creației, determină toate funcțiile,* acolo trebuie căutată adevărata patrie a lui Klee și marele laborator al artistului. El apare ca un punct îndepărtat, distanțat și totalizator, aflat dincolo de devenire și în același timp în centrul ei. *Eu nu iubesc animalele și viețuitoarele cu dragoste pămîntească. Nu mă aplec spre ele și nici nu le ridic spre mine. Mai degrabă mă contopesc integral în „tot“, regăsindu-mă apoi pe un plan frățesc cu aproapele, cu toată vecinătatea terestră. Mă situez pe o poziție creatoare îndepărtată, originară, unde postulez simboluri pentru om, animal, plantă, piatră, pentru elemente și pentru toate forțele active,* notează el, în anul 1916, în *Jurnalul* său. Simțim încă de pe acum o marcată tendință spre exprimarea simbolică a realității. În conferința sa de la Jena (1924), ea se clarifică și mai deplin. Această mică și nepretențioasă prelegere despre arta modernă reprezintă o mărturie în care prospețimea poeziei se îmbină cu fundamentalitatea gîndirii.

Lucrarea *Manual de schițe pedagogice* (1925), apărută un an mai tîrziu, după mutarea Bauhaus-ului la Dessau, are o orientare mai intelectuală, direct corelată la formal. Ea se referă mai ales la educarea optică a elevului, aici discutîndu-se cu precădere mijloacele grafice și coloristice de exprimare.

Și aici, intenția este aceea de a demonstra forțele propulsoare fundamentale ale biologicului și ale mecanicului și de a dezvolta posibi-

litățile și mijloacele reprezentării acestora prin intermediul unui limbaj elementar de forme. Această cărticică, a doua din seria *Bauhausbücher*, oferă doar priviri fragmentare asupra teoriilor lui Klee, deoarece nu reprezintă decît o parte din opera completă, din care au apărut abia în anul 1956 cam trei sferturi, sub titlul *Das bildnerische Denken**. În acest prim tratat concentrat sînt dezvoltate elementar metodele de exprimare, fiind explicate și prin desene, fără nici o intenție de a recomanda rețete gata făcute. Nici în această lucrare, lumea nu mai apare ca ceva static, ci într-un proces dinamic, de devenire. În pofida multiplicității ființelor și obiectelor din macro și micro-cosmos, tot ce e esențial poate fi reprezentat prin elementele primare ale liniei, suprafeței și culorii și poate fi înfățișat în variații și contexte mereu înnoite. Întregul este conceput ca o sinteză constructivă pe o bază universală, conform principiilor fundamentale ale Școlii de la Bauhaus, unde nu se punea niciodată preț pe specializarea unilaterală, îngustă, ci pe desfășurarea largă a posibilităților personale de exprimare. De aceea Klee nu le vorbea niciodată elevilor despre procedeele tehnice experimentate de el și despre rezultatele obținute. Aceasta ar fi reprezentat, după concepția sa, o situație în final riscantă, deoarece ea nu putea constitui decît un mod superficial de educație. Dimpotrivă, fiecare învățăcel trebuia să-și dibuiască singur calea spre originea înzestrării sale caracteristice, urmînd să se dezvolte apoi independent și personal.
Cartea începe cu descrierea posibilităților expresive ale liniei. Citatul următor este aproape glumeț : *O linie activă, care se desfășoară liber, care a pornit-o la plimbare de dragul plimbării, fără țintă.* Linia se transformă așadar într-o personalitate autonomă,

---

* Gîndirea plastică — editată de Jurg Spiller în ed. Benno Schwabe, Basel și Stuttgart

după cum culorile țîșnesc la Kandinsky din tuburi ca niște ființe independente. Este tipic faptul că nu pomenește nimic despre mîna conducătoare a artistului. Cu totul opusă este concepția liniei în Jugendstil, la Henry van de Velde, care, în 1902, scria : „Linia este o forță care derivă din energia celui care a trasat-o". (*Kunstgewerbliche Laienpredigt**). În schimb, în cazul lui Klee, linia pare să devină spontan activă și expresivă. Ea o pornește pur și simplu la plimbare. Mîna devine doar *instrumentul unei sfere îndepărtate* (1919). Se activează astfel acel factor imponderabil (das „Es") care se degajă dintr-o totală relaxare și detensionare a creatorului. Nu-i vorba de vreo vrăjitorie. Klee cercetează linia ca un om de știință, în toate direcțiile, o măsoară, o limitează, face ca din mișcarea ei să apară suprafețe, o dirijează să alunece din zona activă spre cea medială și pasivă, trecînd-o prin diferite stadii temperamentale ; aceste trei categorii din urmă, concepute ca niște etape succesive, le folosește și în cazul suprafeței și al culorii.
De la cercetările specifice cu privire la structură (care derivă din relații și combinații liniare) deosebit de semnificative pentru arta lui Klee, el trece spre organismele și mecanismele mișcării și, în final, spre situațiile tranzitorii în care se desfășoară mișcarea : tensiunile echilibrului, tulburările și restabilirile sale, mișcarea eliberată și, în cele din urmă, *mobilitatea accentuată a elementului local din cosmos.* Simbolurile care exprimă mișcarea — sfîrleaza și pendula — sînt analizate alături de cerc și spirală, pentru a ajunge pînă la urmă la instrumentul său specific de exprimare — săgeata orientatoare. Într-o formulare pertinentă și umoristică, el spune : *Părintele săgeții este ideea : cum să-mi lărgesc domeniul de acțiune pînă acolo?* Această săgeată, ca și celelalte simboluri amintite, revine constant în opera

* *Predică laică pentru arta aplicată*

lui Klee, mai întîi ca stenogramă a unui arbore care se înalță spre cer, altcori țîșnind într-o formă amenințătoare sau glumeață din pămînt și cer, adesea ca un semn fatidic, terifiant, al forțelor demonice, sau doar indicînd rațional o direcție în sensul unei orientări spațiale.

Klee formulează în mod tangențial și cîteva considerații speciale asupra culorii. Nici în acest sector nu domină statica, ci dinamica spațială, desfășurarea unui infinit joc de mișcări și relații, care ajunge în final la cercul spectral de culori, unde nu mai există mișcarea într-o anume direcție „într-acolo" sau „încoace", ci doar acel *pretutindeni.* Klee îl denumește *mișcare infinită (colorată).*

Este firesc să comparăm pozițiile teoretice ale lui Klee cu cele afirmate în lucrarea apărută un an mai tîrziu (tot la editura Bauhaus) *Punct și linie în raport cu suprafața* a lui W. Kandinsky, care, din 1922, în calitate de conducător al unui atelier de pictură murală, a predat alături de Klee la Bauhaus, întreținînd cu el un schimb de idei activ. Punctele de intersecție dintre cele două scrieri constau în evidențierea unei imagini dinamice a lumii, pentru a cărei structurare și exprimare sînt activate mijloace plastice elementare. Și la Kandinsky, în centrul interesului se află tot semnele grafice, completînd astfel, prin deplasarea accentului, doctrina sa anterioară asupra armoniei culorilor (v. *Despre spiritualitate în artă).* Paralelisme mai există și în privința elaborării unui limbaj simbolic, care, la Kandinsky, ține mai ales de domeniul semnelor pur matematice. Însă concepția lui Kandinsky nu pleacă de la o situație terestră, ci plutește în sfere pur spirituale, obiectivul său fiind în primul rînd de a exprima vizual, prin forme și tonuri de culoare, vibrații psihice generale. Această atitudine, orientată spre universal, reiese și din titlurile tablourilor sale. În opera lui Klee o întreagă lume de obiecte și creaturi este chemată la viață, materia fiind intricată și pătrun-

să de elementul spiritual, cu scopul de a reflecta, sub o formă mereu nouă și universală, o situație specială concretă, exterioară sau interioară. În ceea ce-l privește pe Kandinsky, el pornește de obicei de la constelații psihice generale. Referirea la metode muzicale similare, care întăresc noua orientare vizuală, este semnificativă pentru ambii artiști, ca și utilizarea unui vocabular adesea tributar muzicii. În timp ce la Kandinsky se dezvoltă un limbaj simbolic pentru exprimarea unui fenomen general spiritual, la Klee, acest limbaj pornește de la natură, de la obiect și de la anumite situații psihice.

Lucrarea *Gîndirea plastică*, editată în 1956, cuprinde trei sferturi din materialele de bază ale prelegerilor ținute în primii ani de la Bauhaus (1921 pînă la 1922). Alături de acestea au fost incluse manuscrise de sine stătătoare din diverse epoci, care se referă la două etape principale, precum sînt studiile *Teoria organizării plastice* și *Teoria formei plastice*. În primul studiu, Klee folosește mai ales metoda noțională. *Infinita istorie a naturii* este pusă în paralelism și opoziție cu procesul artistic de creație, și anume — fapt mereu relevat de el — în mod *parabolic*. Sub o formă mereu nouă, el cristalizează din polaritatea noțiunilor dualitatea unității, care însumează concomitent noțiuni contrare, precum : haos-cosmos, bine-rău, liniște-neliniște, lumină-umbră. În genere e vorba de sinteza unor cupluri noționale antitetice. În acest proces apare tot mai evidentă îndepărtarea lui Klee de concepția statică și orientarea sa spre o imagine dinamică a lumii. De aceea nici nu-l interesează forma fixată, ci, „geneza“ ei, căci pentru el mișcarea și transformarea — devenirea — se află la baza oricărei ființări. Drumul îl duce în mod consecvent de la forma aparentă, vizibilă, spre forma cea mai intimă de existență, esențială pentru el. Imperativul static, care domină existența noastră pămîntească, îi apare ca un caz

uman aparte, în comparație cu dinamismul proceselor macrocosmice și microcosmice. Cel de-al doilea studiu, mult mai cuprinzător, în care se dezvoltă doctrina formelor, începe cu textul unei prelegeri din 11 noiembrie 1921, pentru a se încheia cu însemnările datate 19 decembrie 1922. Ceea ce aflasem sub o formă comprimată încă din *Manualul de schițe pedagogice*, apărut în 1925, este acum dezbătut pe larg și totodată bogat ilustrat. Găsim aici analiza precisă a unor mijloace elementare de exprimare, însoțită de desene metodice și schițe libere. Conceptul de mișcare și reprezentarea ei sînt explicate și demonstrate vizual în multiplele sfere ale posibilităților de exprimare formală. Elementul primar în plastică, similar germenului în natură, este punctul. El trece de la un repaus potențial exploziv la mișcare, reprezentînd un „agent", un factor activ, din care derivă întreaga creație artistică ulterioară sub formă de activitate-pasivitate și medialitate, sub formă de linii, suprafețe și structuri. O semnificație fundamentală acordă Klee problemei spațiului. Depășind variantele posibile ale perspectivei tradiționale, calea duce spre o reprezentare mai liberă și mai complexă a spațiului, deoarece, după Klee, *artistul de azi a devenit mai bogat și mai spațial.* Noțiunea de simultaneitate — cuvînt de ordine al epocii noastre nu numai în ce privește artele plastice — este accentuată în mod deosebit. Transpus în domeniul spațial, sensul ar fi următorul : vedere simultană de sus în jos, înainte și înapoi, înăuntru și în afară, la stînga și la dreapta, produsă de mișcarea privitorului în jurul obiectului, care se află, la rîndul său, în mișcare. La toate acestea se mai adaugă, amplificîndu-le, transparența, prin care — la fel ca în plastica modernă cu materialele ei transparente — se realizează o cuprindere integrală a întregului obiect dintr-un singur punct de privire. Faptul că în cadrul acestei teorii asupra
 organizării și formelor, muzicianului Klee îi

este foarte apropiată ritmica în sensul unei structurări compoziționale, nu este de loc surprinzător. Cu o precizie ascuțită, el sondează în această direcție mijloacele optice de ordonare și expresie, ajunge la ritmurile *dividuale* (o creație verbală a lui Klee) și cele „individuale", desfășurînd în fața noastră un univers de variațiuni și combinații. Principiului fundamentat pe o poziție spirituală pluristratificată, pe o simplificare vizuală și pe o sinteză plină de sens, îi corespunde aspirația sa spre armonizarea antiteticului, amintită mai înainte. Cuvîntul „polifon", frecvent în vocabularul lui Klee, capătă o bogată împlinire în ultimul capitol (care tratează despre *Ordinea și natura culorilor pure)* sub formă de *coloristică periferică și de canon al unei totalități colorate.*

CĂLĂTORIA ÎN EGIPT

La sfîrșitul anului 1928 și începutul lui 1929, încă o dată Orientul — de data aceasta Egiptul — va stimula din nou arta lui Klee. Asociația Klee fondată atunci în Germania, i-a facilitat această călătorie mult visată. După aventura tunisiană, plină de rezonanțe, din perioada sa timpurie, această călătorie a reprezentat ultimul contact spațial cu continentul de care Klee era legat consanguin prin intermediul mamei sale. Ce putea să-i ofere Egiptul ? Întinderi nesfîrșite, infiniturile colorate ale luminii și proporțiile gigantești ale unor monumente de piatră care aveau totuși o măsură spirituală intrinsecă. În această direcție se îndreptase din totdeauna orientarea artistică a lui Klee : să ordoneze mișcarea dincolo de patos ; să reunească rigoarea, legitatea plastică și fantezia liberă ; să facă să vibreze spațiul nelimitat ; să caute sensul misterioaselor

relaţii numerice pe care se fondează spiritual „construcţia“ omului. Nu despre motive noi era vorba, ci despre revelaţii şi confirmări fundamentale din natură şi artă, care puteau să consolideze şi să îmbogăţească metoda de creaţie a lui Klee. Concretizarea artistică a acestor impresii de călătorie este clar sesizabilă în operele epocii următoare, în acele tablouri articulate din benzi orizontale, la ale căror margini se ridică, în trepte, verticale bizare, care pot fi citite tot aşa de bine pe înălţime sau în adîncime. Printre compoziţiile în culori, distingem îndeosebi tablouri precum *Drum principal şi căi lăturalnice* (1929), care transpun aceste impresii într-o superbă îmbinare de ordine şi fantezie, într-un flux şi reflux de cîmpuri colorate luminiscente, care te poartă în adîncime şi care par să se mişte ca nişte „trottoirs roulants“. Printr-un joc mozaicat de culori, folosind galbenul, albastrul, cenuşiul şi roşul, totul este pus într-o continuă, nesfîrşită, tălăzuire şi curgere, faţă de care se afirmă impresionant şi neabătut „drumul principal“, uşor deviat de la axul median. Exprimarea simbolică şi cea picturală merg mînă în mînă. Lucrări ca *Monumentul de la graniţa tărîmului roditor* şi *Necropolis*, în care culoarea luminează din interior, amîndouă din acelaşi an, reîncadrează înălţarea verticală a „monumentului“ în tensiunea orizontală a unor benzi şi stratificări colorate aflate într-un flux continuu. Ceea ce preda Klee în primii săi ani de la Bauhaus cu privire la căutarea echilibrului în construcţia tabloului, pare să-şi fi aflat aici, prin trăirea intensă a peisajului, realizarea picturală. Ochiul lui Klee era pregătit interior pentru Egipt; într-un text din anii timpurii citim : *Aceste structuri orizontale conţin o apreciabilă relaxare, un tempo epic comparativ cu dramatismul caracterului vertical, ceea ce desigur nu exclude o oscilare într-un sens sau altul. Verticalul continuă să existe (Das bildnerische Denken).* În încăperile mortuare de la Assuan,

săpate în pereţii stîncoşi de deasupra albiei Nilului, se găsesc aceste orizontale stratificări colorate de roci naturale, accentuate prin adaosul artificial de culoare, ceea ce conferă camerelor subterane o luminozitate şi spaţialitate strălucitoare şi fluctuantă. Imaginile născute din amintirile egiptene ale lui Klee realizează în modul cel mai frapant tocmai acest efect. El găseşte un simbol complex sau — folosind propriile-i cuvinte — *formula* prin care să exprime imaginea sa despre Egipt, cu amploarea spaţială şi vechimea temporală caracteristice acestei ţări. Egiptul se conturează „principial" în tablourile sale, după cum altădată Tunisia se cristalizase sub forma unui joc plutitor de transparente cuburi colorate. Egiptul este astfel fixat în imagini de o structură cromatică riguroasă, cînd în alternări de culoare, cînd mozaicat, răsunînd ca un cînt plastic aspru scandat. Încăperile subterane ale piramidelor, căptuşite cu cărămizi de faianţă turquoise, zidurile, sarcofagele şi faţadele cu dungi strict orizontale, structurile colorate ale marilor suprafeţe solemne şi enormele variaţiuni de proporţii ale monumentelor sugerate de orizontale stratificate par să renască din amintire într-o simultaneitate comprimată, pentru a reapărea în tablou sub forma unor mari şi complexe entităţi. Se obţine astfel o contopire a tuturor impresiilor disparate într-o entitate în care se simte culoarea stîncilor, nisipului şi a pietrelor, brazdele ţarinei îmbelşugate şi spaţiile nesfîrşite ale pustiului, fantezia privitorului fiind stimulată astfel din multe direcţii în vederea realizării unui climat general.
Dar şi acea poziţie fundamental-religioasă a vechii culturi egiptene subiacentă întregii gîndiri şi existenţe, acea permanentă corelare a omului cu universul, a vieţii terestre cu zeităţile şi constelaţiile cerului, era de natură să mişte profund un artist de factura interiorizată a lui Klee şi să-i confirme propriile-i

drumuri. Începînd de la construcția templelor pînă la scrisul hieroglific, totul era exprimat aici într-un limbaj simbolic. În această gîndire și în aceste forme de exprimare filtrată înfloreau permanent evocări, tot felul de abreviații, fragmente, simboluri, în înlănțuiri semnificative. La baza tuturor se afla o poziție spirituală unificatoare, sintetică.

DÜSSELDORF ȘI ULTIMII ANI LA BERNA

Cînd în 1931 Klee părăsise Bauhaus-ul, care-și schimbase prin plecarea lui Walter Gropius ținuta spirituală, pentru a accepta chemarea Academiei din Düsseldorf, începuseră să se simtă umbrele viitoarei Germanii naziste. La Düsseldorf, unde i-au fost colegi sculptorul Ewald Mataré și pictorul Heinrich Campendonk, Klee nu a deținut decît un post la catedra de tehnica picturii. Prelegerile lui aveau însă, cum relatează elevii săi, un caracter filozofic și mai acentuat decît la Bauhaus. Cînd Hitler a preluat puterea, Klee, pe care ziarele din Düsseldorf îl stigmatizează drept „evreu siberian și periculos bolșevic cultural", a fost imediat concediat. În atelierul său de la marginea orașului, unde elevii continuau să vină la lecții, perchezițiile deveneau tot mai dese, din păcate, tot ceea ce Klee a desenat în acei ultimi ani și luni (din Germania) cu ironie, dezgust și mînie, nu s-a mai găsit. E vorba de un ciclu de aproximativ 200 de desene, ilustrații inspirate de revoluția național-socialistă. După cum relatează sculptorul elvețian Zschokke (care lucra pe atunci la un portret al lui Klee), din aceste desene apocaliptice se degaja o fascinantă forță demonică, o țîșnire atît de sugestivă de brutalitate, cruzime și silă, încît privitorul resimțea direct, fizic, atmosfera. Judecînd după arta și personalitatea lui Klee, această mapă,

care a rămas pierdută pînă azi, ar putea fi considerată echivalentul celeilalte reprezentări moderne a ororilor politice — *Songes et mensonges* a lui Picasso. În 1933, Klee a fost nevoit să părăsească în cea mai mare grabă orașul Düsseldorf : cel mai bun elev al său îl denunțase. Despărțirea de grupul cu care lucra a fost gravă : *Domnii mei, în Europa se simte un îngrijorător miros de cadavru* i-au fost ultimele cuvinte.
Klee s-a înapoiat în patria sa, la Berna, unde i-au mai rămas de trăit șapte ani creatori, plini, dar permanent amenințați de boală (sclerodermie). El, a cărui imagine despre lume și a cărui artă gravitau în jurul unui proces vital permanent pulsatil, a fost nevoit să suporte o stagnare organică progresivă și o înțepenire a țesuturilor și sevelor propriului corp : o „moarte“ lentă.
În Elveția, țara originii și tinereții sale, cercul din jurul lui Klee s-a închis din nou și pentru totdeauna la 21 iunie 1940, în apropierea orașului Locarno, unde, obosit de viață, simțise din nou atracția sudului.
Caracteristic acestor ultimi ani de la Berna a fost o viață total retrasă, dedicată meditației și muncii. Toți cei care voiau să-l mai vadă, sau să-i vorbească, trebuiau să-l caute în atelierul-chilie din Kistlerweg nr. 6. În 1937, expoziția Kandinsky (organizată la Berna) a prilejuit revederea celor doi prieteni. Au trebuit să renunțe însă la plănuita călătorie la Paris, întrucît starea sănătății lui Klee era precară. Preocupările creatoare din această ultimă epocă s-au îndreptat tot mai mult spre tabloul de format mare, a cărui monumentală ritmicitate coloristică și al cărui limbaj de semne negre puternic trasate, executate deseori în pastă groasă, erau vizibile de departe. Mîna, care în ultimii ani nu mai putea să mînuiască arcușul, era totuși capabilă să conducă pensula cu o dexteritate tehnică de filigran.

Aceste forme simple ne vorbesc aidoma covoarelor colorate sau hieroglifelor, depășind prin profunzimea mesajului spiritual orice efect decorativ. Ca și în perioada timpurie mistico-abstractă (1914—1919), acum sînt create tablouri cu o ținută net monumentală. Din păcate, în acei prețioși ani de maturitate și împlinire Klee n-a avut la dispoziție pereți pentru a-și putea materializa acele grandioase incantații, amintiri și transfigurări psihice, cum au avut de pildă, Miró (Cincinatti), Arp (Cambridge), Marx Ernst (Zürich) sau Picasso (Antibes). Arta profund intimă a începuturilor atinsese acum un stadiu, care-l îmboldea să dea viață și să însuflețească intens suprafețe ample, structurîndu-le cu ajutorul unor ritmuri de culoare și de formă de larg răsunet.

Tot ce se perindase prin fața acestei existențe lucide și profunde este reactualizat în această perioadă în mod concentrat și condensat, cristalizîndu-se definitiv într-o abreviatură impresionantă sub formă de om, insulă, port, peisaj, floare și fruct. În afara acestor retrospecții, apar și imagini premonitorii, umbrite de presimțirea sfîrșitului, imagini care te transpun în sfera morții, traversate de amenințarea demoniacă, directă, fizică, a acesteia și totodată de ideea mîntuirii sufletului : tenebroase spirite ale focului în dosul unor gratii, măști mortuare rînjinde, *Dansuri ale fricii* (1939) și multe variante de dansuri mortuare, alături de ciudate ființe înaripate, ca *Înger din stea* (1939), *Îngeri verzi* sau, cu o fină notă de umor *Încă feminini* (1939), plăsmuiți într-o atitudine de uimire sau veghe *Înger păzitor*, (1939). Forma cea mai matură este acea stenogramă muzical vibrîndă din *Arhanghel* (1938), în care printre arabescuri jucăușe și verticale riguroase, un cap, între două bătăi din aripi, păzește axul median. Întîlnim de asemenea misterioase călătorii în adîncuri, ideograme ale unui tărîm subteran, executate cu trăsături late de penel cu culori de clei, sau transparente peisaje ca

acel *Peisaj lîngă Hades* (1937), strălucind magic în cîmpuri lila și roz. Căci Klee trăia și presimțea moartea ca și viața sub mii de fațete.

Cînd l-am vizitat ultima dată la Berna în locuința sa — cîteva săptămîni înaintea morții — l-am simțit cuprins, în pofida comportamentului său stăpînit și calm, de o anume agitație interioară. Ampla expoziție a operelor sale de maturitate, organizată la Kunsthaus din Zürich, reprezentînd recolta bogată a ultimilor șapte ani, prilejuise tot felul de interpretări grosolane și de atacuri. Explicația acestor rezonanțe negative părea să fie mai ales faptul că „pictorul tablourilor minuțioase", cum fusese definitiv pecetluit anterior, se exprima acum dintr-o dată într-un limbaj monumental de semne și rune. Era aici ceva neașteptat, care contraria. Nici azi, după douăzeci de ani, nu putem înțelege cum arta lui Klee a putut fi atunci taxată drept instigatoare, atît sub aspect formal cît și spiritual. Actualul ei răsunet și reevaluarea pozitivă s-au manifestat impresionant o dată cu organizarea în întreaga lume a marilor retrospective Klee, al căror început a fost marcat de cuprinzătoarea expoziție de la muzeul de artă din Berna (1956).

Nu ne referim numai la numărul vizitatorilor, ci și la *consensul laudativ* al criticii care a consacrat înalta calitate a operei declarînd-o „tabu". Cu totul altfel se prezenta situația cînd l-am vizitat în acea zi de mai din 1940 pe Klee! Mi-a apărut atunci adînc mîhnit și deprimat din cauza exceselor critice ale presei, care ar fi putut exercita o influență foarte periculoasă asupra șederii sale în Elveția — credea el — fiind de natură să complice mult sau chiar să ducă la respingerea cererii sale de acordare a cetățeniei elvețiene, înaintată autorităților din Berna. Toate acestea mi le-a spus abia după ce afirmasem în mod naiv că

aluziile publicistice cu privire la presupusele sale anomali spirituale n-aveau de ce să-l irite în forul său intim. N-a revenit mai amănunțit asupra acestui subiect, întrucît el se afla într-adevăr deasupra oricăror bîrfeli ; a observat doar sec că suspiciunea de schizofrenie (Joyce și Arp trecuseră și ei prin focul unui asemenea „purgatoriu") nu era de natură să înduplece autoritățile în problema cetățeniei sale. Din păcate Klee, care s-a stins cîteva săptămîni mai tîrziu la Locarno-Muralto, o avut dreptate. Țara de origine a mamei sale, a tinereții și a limbii sale — se exprima într-o veritabilă germană berneză — nu va deveni nicicînd patria sa oficial confirmată. Convorbirea noastră s-a deplasat apoi degrabă spre o sferă mult mai plăcută. Klee îmi spunea că avea intenția să se odihnească în sud, căci expoziția cu tevatura ei organizatorică îl obosise. În timpul convorbirii, alerga mereu în mica bucătărie alăturată atelierului ; afirma ironic că femeile nu mai gătesc cu aceeași plăcere ca altădată și că el bucătărește deseori singur. În spatele acestor afirmații se ascundea însă un motiv mai degrabă tragic, pe care îl ocolea.

Pe atunci nu putea ingera decît o alimentație lichidă, special preparată, și trebuia să pîndească prilejul de a se hrăni cu „astfel de bucate". Față de răul care-l rodea, avea o atitudine tot atît de echilibrată ca și Joyce față de boala sa oculară. Niciodată nu se văita, nici nu discuta mai îndeaproape despre acest lucru ; învingea această servitute, subordonînd-o stoic procesului de creație și incluzînd-o cotidianului. În ultimii ani și-a concentrat toate forțele spre desăvîrșirea și șlefuirea operei sale amplu concepute. Astfel, o dată cu înaintarea bolii, productivitatea lui Klee în loc să scadă, urma mai degrabă o linie ascendentă. Presimțea în mod subconștient că trebuie să se gră-

bească, că timpul înaintează și moartea îl amenință ineluctabil, așa cum se poate deduce din multe tablouri ale sale. Ce se ascunde dincolo de realizările acestea tot mai încordate care concretizau artistic viziunile sale diafane și pline de forță, ce lupte psihice și fizice se desfășurau pe fundalul lor, cei dinafară n-au aflat-o niciodată. Căci Paul Klee a fost un mare taciturn.

CONTRIBUȚIA LUI KLEE LA LĂRGIREA EXPRESIEI ARTISTICE

SIMBOLUL

În cadrul diferitelor metode pe care Klee le-a pus în mișcare în vederea lărgirii și intensificării forței artistice de expresie, în vederea îmbogățirii polifonice a vocabularului vizual, inventarea unui nou limbaj de simboluri reprezintă elementul hotărîtor. Acesta poate fi considerat un proces strict individual și totodată istoric condiționat, un fenomen răscolitor sub aspect formal și spiritual, care se răsfrînge azi, în diferite nuanțe, în cadrul zonelor diferențiate ale artei, dovedindu-se precumpănitor în structura plastică modernă.

Simbolurile formale ale lui Klee sînt simbioze ale formei exterioare și ale conținutului interior, saturate de observarea realității și de viziunea descătușată. Strîns legată de făurirea acestui limbaj simbolic se desfășoară aspirația lui Klee către o *totalizare în conceperea obiectului din natură.*

În lucrarea sa *Dreptul matern și religia primitivă,* mitologul elvețian J. J. Bachofen definește simbolul ca un semn de exprimare polivalent : „Simbolul face să vibreze concomitent toate corzile spiritului uman. El trezește presimțiri ; cuvîntul poate doar să explice". În felul acesta ne aflăm chiar în centrul acelei *Form-Denken* (gîndirea formelor) a lui Klee, aproape de poziția sa spirituală și de metoda sa de creație. Căci Klee cere picturii și picto-

rului de azi atît o capacitate de trăire multilaterală, cît și o forță de exprimare optică de semnificații multiple. Forma devine astfel plurivalentă în dimensiune spațială, temporală și spirituală.

Doar simbolul-formă asigură, după el, unitatea complexă și generalitatea, nu iluzia-formă și cu atît mai puțin construcția formală cu intenționalitate exclusiv estetică. Simbolul se situează astfel antipolar față de limitarea la cazul particular și întîmplător. Prin aceasta, forma lui Klee devine tot atît de plurală ca expresie, ca și vocabulele în poezia modernă. Această plurivalență nu este definită, ci doar sugerată, în sensul indicat de Alfred Jarry : *„suggérer au lieu de dire“*. Conceptul de „Ubiquitate“ al lui Klee corespunde „Timpului etern“ și „Spațiului universal“ care domină personajele din *Finnegans Wake* a lui James Joyce. Este „marea Simultaneitate“ care se conturează încă din epoca romantică la Novalis, și pe care modernul Klee o preia, sub o nouă formă, ca expresie a complexei sale concepții despre lume. Căci după propria lui afirmație *artistul de azi a devenit mai complicat, mai bogat și mai spațial*. Romantismul său e *rece*, fără patos.

O privire asupra epocii romantice ne revelează puncte de plecare similar orientate. Bogăția de semnificații multiple întîlnită la predecesorul lui Klee, pictorul Philipp Otto Runge, izvorăște din aceeași idee mistică de bază a unei misiuni artistice care urmărește să lărgească și să adîncească neîncetat problemele plastice. Și la Runge dispar bornele dintre diferitele arte întru realizarea ideii fundamentale unificatoare. Și la el, rolul artistului constă în interpretarea subiectivă și nu în redarea obiectivă a naturii și a faptelor : „Simt foarte precis că substanța artei rezidă chiar în elemente ; iar acestea există în noi, și deci din eul nostru cel mai profund trebuie să izvorească totul“. Și tot Runge îi scria prietenului său Boehndel, în

1801 : „A acţiona din exterior spre interior nu înseamnă nimic, ba chiar duce la destrămarea artei". Pentru Runge, ca şi pentru Klee, propriul lor Psyche nu este decît un simbol al fenomenelor din lume şi natură şi de pe această poziţie fundamentală ambii recurg la exprimarea simbolică*.

PRIMITIVISM ORGANIC ŞI FORMĂ ORIGINARĂ

Pentru a ajunge la această nouă expresie plastică cu accent spiritual, drumul lui Klee face calea întoarsă spre elementul primar al desenului, proces care se conturează la el încă din 1908. Desenul, în sens de contur, a stat la începutul întregii arte, atît filogenetic cît şi biogenetic. Înclinaţia pronunţată a lui Klee către elementarismul desenului a fost ades greşit înfăţişată ca o „maimuţăreală" a desenului copiilor. *Legenda despre infantilismul desenului meu îşi are probabil originea în acele construcţii liniare în care am încercat să asociez imaginea obiectului — să zicem a unui om — cu reprezentarea pură a elementului liniar*, precizează Klee în conferinţa de la Jena, răspunzînd astfel unor interpretări eronate din trecut şi care aveau să se repete. Aşa cum subliniază chiar el, „primitivismul" său se sprijină pe cu totul alte premise decît cele ale redării infantile a lumii reale, proces care la copil se situează dincolo de creaţia conştientă şi care se petrece primar, ca o luare în posesia optică a realităţii. Încă din anul 1909, Klee notează în *Jurnalul* său : *Dacă din lucrările mele se degajă uneori o impresie primitivă, acest primitivism se explică prin disciplina de a mă rezuma la puţine trepte. El exprimă doar o economie, o quinte-*

---

* Gustav Pauli, *Otto Runge im Spiegel unserer Zeit, Kunst und Künstler*, caiet IX, 1916.

sență profesională, deci contrariul primitivismului adevărat.

Din punct de vedere stilistic se desfășoară aici un proces de punere în valoare a unei forme arhetipale, care a fost invocată de pretutindeni și de toți în această epocă în care sinceritatea și firescul au ajuns la preț. „*Noi siamo i primitivi din una nuova sensibilità*“, scria futuristul Umberto Boccioni în 1911, cu conștiința că trebuie să pornească de la o bază artistică nealterată, opusă acelei „*bellezza*“ rutiniere. Și Klee se simțea atras prin etica sa artistică intimă către această „întoarcere“ *(regression)* și, în mod consecvent, către o formă matematică fundamentală, către un arhetip organic, prin intermediul căruia și copilul încearcă să cuprindă, pipăind, realitatea, dar care la artist înseamnă o transpunere conștientă în elementar. *Copilul,* spune Klee, *desenează și pictează așa cum gîndește. Picturile sale sînt — dacă rămîn pure și nealterate — imaginile unei confruntări intime, ale unui progres interior în înțelegerea lumii. În naturalețea lor, ele au o legitate proprie. Ele evocă stări îndepărtate, intime, de mult pierdute, care nu pot fi readuse decît cu greutate**.

Probabil că din aceeași aspirație spre o nouă morală artistică, scria și Hugo Ball în *Flucht aus der Zeit* ** : „Poate că nici nu e vorba de artă (înțeleasă aici într-un sens pur estetic), ci de o imagine nealterată“.

CULTURA ELEMENTARULUI

Din acest motiv a inventat Klee linia sa „primitivă“ și s-a întors în zonele prelogice ale mijloacelor de expresie — o anticipare îndrăz-

---

* Vezi A.F. Geist, *Paul Klee* (1948).
** *Evadare din timp.*

neață a exprimării moderne. Acest lucru însemna înainte de toate *cultura elementului pur* — cum o numea el — subliniind astfel rolul ideii constructive în pictură. Această atitudine se manifestase atunci în toate domeniile activității spirituale și ale vieții moderne, constituind un obiectiv general mai ales la Bauhaus, în cadrul căruia Klee activase timp de un deceniu.

Klee a ales elementul primar, neuzat și direct al exprimării, pentru a opera subtil cu noi mijloace, încercînd astfel să sesizeze situația nouă, complexă, a omului modern și s-o transpună constructiv în imagine.

Klee recurge la aceste mijloace primitive de expresie și în sculpturile sale mici din perioada serviciului militar de la Gersthof (1918), montaje de piatră pictată și incizată. Ele au aspectul unor mici fetișuri moderne care reintegrează elementarul în imaginea noastră despre lume. E vorba aici de acel element originar care îi atrăgea pe cubiști spre plastica neagră, iar pe poeții contemporani spre nuditatea cuvîntului și a sunetului eliberat din acele „sonate originare“ (Ursonaten), pe care le întîlnim, cu multiple variațiuni, la Morgenstern, Scheerbart, Schwitters, Arp și Ball. Numai prin aceste mijloace, fără prejudecăți si în mod liber, putea fi făurită, după opinia lui Klee, o nouă cultură, a cărei dezvoltare se intuia clar ; numai astfel putea fi realizată acea sinceritate a simțirii în exprimarea artistică. Căci această nouă imagine a lumii trebuie să vorbească prin formele ei esențiale, și nu prin cele accidentale. Pentru el lucrurile existau într-o libertate independent de rațional a elementului spiritual și formal.

IRAȚIONALUL

Dacă aș vrea să-l reprezint pe om așa „cum este“, ar trebui să recurg la o asemenea intri-

care de linii încît, în loc de o reprezentare pur elementară, ar rezulta o imagine încîlcită care ar merge pînă la confuzie. În afară de aceasta, nici nu vreau să-l reprezint pe om așa cum este, ci așa cum ar putea să fie (Conferința de la Jena, 1924). Plecînd de la o bază formală nefixată, labilă, Klee voia să impulsioneze expresia către variate posibilități, s-o facă să iradieze multilateral asupra privitorului prin structura ei fantastică, nu prin forma ei iluzionistă. În modul acesta, el dezvoltă o formă de artă primitivă, cu rădăcini în *irațional,* care a crescut din acea „gîndire izvorîtă din fantezie", ce reprezenta pentru Giambattista Vico (temerarul antipod al lui Descartes) punctul de plecare și fundamentul oricărei culturi umane. Vico a căutat această celulă primară poetică a spiritualului la primitiv, la omul simplu și la copil. În ceea ce-l privește pe Klee, el folosește un limbaj optic proaspăt, adesea umoristic — al cărui echivalent literar îl întîlnim în poeziile absurde ale lui Edward Lear și Lewis Carroll, ca și în opera contemporanilor săi amintiți mai înainte. Desenele acestea ale lui Klee, cu distanțarea lor față de orice rutină și imitație, au în ele ceva originar, fiind însă pătrunse de acea ușoară ironie și superioritate pe care nu le posedă copilul. În același timp, ele se disting printr-o măiestrie formală conștientă, apropiată creației copilului doar sub aspectul intensității unei trăiri și priviri nealterate. Căci Klee sesizează minunile vieții în germene, în devenirea lor polivalentă și în desfășurarea lor, pentru ca apoi să ordoneze totul cu o legitate riguros plastică. *Aș vrea să dirijez mișcarea dincolo de patos* — notează el la treizeci și cinci de ani în *Jurnal.*

Dar acesta nu este decît un aspect. Klee lucrează multilateral și cu diverse metode, pentru a da și simbolurilor sale o formă de bază plurală ; el își extrage temele din zonele complexe ale vieții și spiritului. Îl interesează toată făptura, tot ce crește organic ca și tot ce este

construit de om. Tuturor fenomenelor le conferă o mișcare vie și prinde această lume caleidoscopică într-un limbaj de semne sugestiv, simplificator. Imaginea se dezvoltă filtrată din observații și inspirată de reprezentări : din privire și din viziune. Tuturor acestor noi făpturi — din domeniul vegetal, animal, obiectual și uman care prind viață în tablourile sale — el le insuflă o nouă existență senzorial-spirituală. Sînt plăsmuiri ale cunoașterii și ale fanteziei sale creatoare de forme (Form-Phantasie). Astfel *Pisica* lui Klee (1928) apare ca un animal magic, cu pupile verticalizate, obsedate de imaginea păsării care-i este pur și simplu întipărită pe frunte : ca o dorință irezistibilă și o pecete veșnică. Franz Marc prezintă creaturile sale feline, confortabil încolăcite, într-un albastru calm, cosmic, Kokoschka îi conferă *Pisicii sale angora* (1912) scînteietoarea splendoare a unei blăni de o aleasă calitate picturală, iar Picasso înfățișează *Pisica* (1938) în mod tipic, într-o mișcare dramatică de răpitoare, sfîșiindu-și în fața noastră prada, rotindu-și ochii și arătîndu-și colții.

CONSTRUCȚIE ȘI LIMBAJ PLASTIC MATEMATIC

Într-o bogăție asemănătoare își desfășoară Klee și metoda sa de creație : alături de o imaginație spontană, elementul legic și voința de construcție în arhitectura tabloului se manifestă pînă la ultima structură a detaliului. Frecventele arhitecturi-grădini — parabolă a acestui joc dublu — sintetizează voința ordonatoare a spiritului uman și instinctul natural eliberat (*Săgeată în grădină*, 1929 ; *Grădina mînăstirii*, 1926 ; *Grădină tînără*, 1927 ; *Pastorală*, 1927).

Organizarea conștientă a limbajului plastic-matematic se dezvoltă la Klee mai ales în deceniul petrecut la Bauhaus, îndeosebi datorită învățămîntului metodic. În acea perioadă, el utilizează, ca și Kandinsky, în mod frecvent forme geometrice, cu deosebirea că el modifică adesea întregul climat al tabloului prin discrete „umanizări." De pildă, în lucrarea capul lui *Senecio* (1922), de la Muzeul din Basel, este uimitor cum o simplă formă rotundă cu cercuri roșii în loc de ochi, o verticală nazală abia perceptibilă și mici dreptunghiuri albastre-lila în regiunea gurii, capătă intensitatea psihică și conținutul afectiv al figurii umane. În lucrarea *Bunic reglabil* (1930) (în care îmbină elementele plastice pur matematice), în interacțiunea jucăușă a formelor mici și mari domină nota uman-umoristică. Compoziția *Plimbarea familiei* (1930) înlănțuie într-un liniament riguros, în cadrul unei mișcări dreptunghiulare ascendente și descendente, raporturile de mărime și diferitele tipuri ale unei familii. Tensiunea dintre elementele mare-mic străbate — ca și la Miró — întreaga operă a lui Klee ca o reflectare imagistică a unui fenomen fundamental care regizează viața.
Alături de acestea apar și structuri geometrice, care rămîn într-o sferă pur abstractă ; în ele se resimte restabilirea echilibrului dintre linie și suprafață, sau trecerea de la tensiune cromatică spre armonizare : *Echilibru instabil* (1922) ; *Cabine* (1930) ; *Plutire* (1930), *Îndrăzneț stînd în cumpănă* (1930).

DINAMICA SPAȚIO-TEMPORALĂ

Pentru Klee viața înseamnă mișcare. Aceasta reiese din întreaga sa operă, din *Jurnal*, din teoriile sale. Ca și în filozofia lui Bergson, în mișcare rezidă esența și miracolul existenței,

care se manifestă ca „geneză" și devenire continuă. Ca și la Bergson, timpul apare ca un factor dinamic, spațiul devenind inseparabil de timp.
Reprezentarea mișcării în desfășurarea temporală s-a transformat într-o problemă generală a artei moderne, ducînd la soluții multiple ; mai întîi sub forma circumscrierii spațio-temporale a „obiectului" la cubiști, sub forma dinamismului mecanic și emoțional la futuriști, sau sub forma metamorfozei figuralului și a peisajului la suprarealiști.
Acest fenomen al dinamicii spațio-temporale este abordat la Klee din toate unghiurile. Mai întîi ca o desfășurare corporală a oamenilor, plantelor și animalelor, a unor făpturi care dansează, umblă, aleargă, plutesc, înoată și zboară, și care apar, în variante mereu înnoite, sub forma unor spirite aeriene, fluturi de noapte, păsări de apă și aeriene, animale umblătoare, pești înotători și nu rareori ca acrobați și dansatori, alături de comedianți (ca la Picasso). Triumful asupra gravitației este ilustrat atît în ce privește omul cît și lucrurile : el este demonstrat ca joc și confruntare cu elemente aflate în poziții corporale specifice și cu materiale umflate. *(Creatorul*, 1933).
Pentru Klee există mișcare și în sensul dezvoltării biologice : un proces de viață orientat înainte, progresiv, spre viitor, sau înapoi, regresiv, spre moarte. Sensul dublu al spiralei devine acut, Klee deosebind *o direcție pozitivă a mișcării și alta adversă mișcării, spirala morții, în care curba mișcării devine tot mai îngustă, ducînd spre Neant.* O regăsim revenind sub forma unei ecloziuni germinale, simbolul creșterii vegetale ; o regăsim în procesul devenirii și al morții, atunci cînd acele *Plante înaintea zăpezii* (1929), aflate într-o eterică somnolență colorată, lovite mortal de frig, se zgîrcesc, sau în lucrarea *Fructul* (1932), care face vizibil, prin transparență, întregul proces al
 devenirii ce pornește de la nucleu, sub forma

unei mişcări concentrice şi excentrice. Această ritmică biologică o retrăim şi în transparenţii *Peşti cu ochi albaştri* (1938), la care structura osoasă imită nervura frunzelor, sau în lucrarea *Suflet rătăcitor* (1929), în care procesul de transformare este proiectat într-o zonă spirituală de o extremă sublimare. Aceste fiinţe plutesc în spaţiu ca nişte bizare, imponderabile, creaturi. De fiecare dată survine o anume transparenţă, pe care pictorul o conferă culorilor sale, antrenînd totodată şi desenatorul în descoperirea acelui circuit misterios al naturii, al devenirii şi al dispariţiei. Sîntem conduşi în zonele ascunse ale vieţii, în sfera trecutului şi a viitorului, pe care privitorul le poate cuprinde simultan, înţelegînd astfel că plantele lui Klee au această formă de spirală tocmai pentru a face vizibilă, cu pregnanţă, forţele lor concentrate, doar latente, de viaţă. Căci evoluţia lor viitoare pare să fie pecetluită încă de la origine prin acea amprentă grafică circulară, cum reiese şi din formularea verbală a semnificativului titlu *Timp şi plante* (1927).
Întîlnim şi desfăşurarea mecanică a mişcării în spaţiu, ca de exemplu în desenul *Scenă cu femeie care aleargă* (1925), în care diversele stadii ale mişcării sînt desfăşurate în evantai, ca nişte faţete, conferind figurii un caracter pluriarticulat. Un procedeu similar, prefigurat la Klee de timpuriu, încă din perioada ilustraţiilor la *Candide*, observăm şi în *Figură coborînd treptele* a lui Marcel Duchamp, sau în secvenţele dinamice, futuriste, ale lui Ballà, Severini şi Boccioni. Elementul nou la Klee este însă mişcarea spaţiului interior însuşi, care se deplasează o dată cu personajul. O concepţie pe care o găsim în basm şi mit, unde lumea neînsufleţită a lucrurilor este umanizată, participînd activ la procesele vieţii, la fel cum tehnica modernă a filmului foloseşte o cinetică multilaterală. Acelaşi lucru se petrece şi în *Drum blestemat* (1923), unde drumul însuşi se cabrează, se răsuceşte, ca şi cum ar vrea să

ridice pămîntul, sau în acele orașe lagunare cu mișcări șerpuitoare, cu alternanțele lor în sus și în jos, purtînd titlul dinamic : *Puhoiul cară orașe* (1927).

Mai tîrziu, artistul se exprimă în limbajul abstract al acelor *Drumuri șerpuitoare* (1932) în care domină jocul ritmic al culorii, liniei și suprafeței.

SPAȚIUL DESCHIS

Ca toți artiștii moderni, Klee a fost și el nevoit să se elibereze de perspectiva liniară statică, în vederea creării unui alt echivalent plastic potrivit noii sale viziuni spațiale. Fluența continuă a spațiului interior și exterior a constituit o problemă acută în imaginea futuristă a străzii, cu noua ei dinamică și transparență, care permite transgresarea corporalului și totodată o percepere vizuală simultană a ceea ce rămîne ascuns privirii noastre, așa cum o dezvoltase Umberto Boccioni în tablourile sale *Forța străzii* (1911) sau *Privire simultană prin fereastră* (1912). Această lărgire spațială se manifestă tot mai intens în pictura lui Klee. Lucrarea sa *Perspectiva unei camere cu locatari* (1929) *în care se amestecă fantomatic rigidul și mobilul,* prin tratarea inițial normală iar apoi magică a situației spațiale, apare ca persiflarea unor vechi reguli de joc, oamenii, proiectați plat pe pereți și pe podea, rupți din contextul lor static normal, părînd să se opună ironic acestei claustrări. Proiecția plană pe o suprafață poate fi identificată încă în ilustrațiile pentru *Candide,* sub forma reprezentării simultane a poziției orizontale și verticale.

O misterioasă ușă neagră apare în multe imagini spațiale, în care cuburi transparente, disparate sau așezate în stive, se suprapun ades

într-un joc strîns de corelații ca în lucrările *Perspectivă cu ușă deschisă* (1923) și *Elemente disparate în spațiu* (1929). E vorba de acea ușă întunecată, întîlnită deseori și în fundalul picturilor lui Chirico și Carrà și care, în *„pittura metafisica"*, conferă spațiului o trăsătură irațională, deschizîndu-l spre depărtări enigmatice. La Klee, această poartă se găsește frecvent tocmai acolo unde ar trebui să aflăm punctul de fugă al perspectivei liniare, care este astfel transpus într-o incertitudine întunecată. Sau apar, ca și la Chirico, spații scenografice cu mai multe puncte de perspectivă, prin care se creează un efect spațial amplificat, plurivalent. Este semnificativ faptul că desenele lui Amadeus Merian (din prima jumătate a secolului al XIX-lea) au fost analizate atunci la Bauhaus și publicate în revista pe care o edita.

În felul acesta, Klee vrea să renunțe, ca și Kandinsky, la orice limitare spațială rațională. Dar, în timp ce el dezvoltă deschiderea și expansiunea spațiului pornind, de fiecare dată, de la situația reală a unui caz specific, Kandinsky pornește de la un sentiment spațial planetar, universal. „*Ubicuitatea*" lui Klee și acea „Mare simultaneitate" a lui Novalis țîșnesc astfel din amănuntele cele mai neînsemnate.

Sentimentul de extensie spațială este concentrat în acea liniaritate maxim sublimată din desenul intitulat „*Oniric*" (1930), în care spațiul-timp visat este concretizat doar printr-o *unică* tensiune și intricare liniară, ca un zbor razant pe lîngă stații temporale fragile, finalizîndu-se sub forma unui cap ce se odihnește. *Dimensiunile plastice subconștiente* (așa cum le-a denumit) se anunță aici ca o cristalizare grafică a trăirii psihofizice a spațiului, de cea mai pură extracție : *Un om dormind, circulația sîngelui său, respirația liniștită a plămînilor, funcția delicată a rinichilor, în cap o lume de vise în relație cu forțele destinului. O acumu-*

lare de funcții reunite pentru odihnă — astfel imaginează Klee somnul omului.

ARHITECTURĂ, PROPORȚIE ȘI NUMĂR

În decursul diferitelor epoci, Klee dezvoltă, folosind mereu noi mijloace de expresie, acea plutire animată a formelor *arhitecturale*, ritmica și dinamica ascensiunii lor verticale sau procesul curgerii lor orizontale. În plus, el a extras, din legile lor de bază, elementele principale pentru compoziția plastică. Acest eșafodaj spiritual fundamental și plurivalent al proporției și numărului, propriu lui Klee, și care-l impresionase profund încă din timpul primei sale călătorii în Italia, nu l-a mai părăsit niciodată, rămînînd unul din elementele esențiale ale modului său de a compune. *A gîndi forma în anumite dimensiuni exprimabile numeric nu este chiar atît de nou. Ce minunat au lucrat oamenii Renașterii cu secțiunea de aur ! Doar că acum se trag consecințele pînă la elementele formale...** Astfel numărul — ca și litera — eliberate de orice element rațional, apar mereu ca elemente independente în tablourile sale. Literele și cifrele au jucat în genere un rol important în pictura modernă începînd cu primele colaje cubiste, dar mai cu seamă ca elemente formale și semne abstracte — cum observăm la Léger — în vederea reprezentării fenomenelor vieții moderne (reclame, ziare). Klee accentuează însă mai ales latura magică : sistemul numeric ca schelet al mișcării planetare, numărul ca o cheie a interrelațiilor din univers, numărul ca noțiune calitativă în sens pitagoreic.

Este de interes istoric să citești și în însemnările lui Oskar Schlemmer, care a lucrat con-

* v. Klee Bericht, *Über die Ausstellung des Modernen Bundes*, Zürich 1912 (Revista „Die Alpen“, caiet 12)

comitent cu Klee la Bauhaus, despre *Miracolul proporţiei* ca şi despre *Măreţia relaţiilor numerice şi a coincidenţelor* de care este însufleţit artistul, sau — cum scrie el — de care „se lasă uimit, pentru a construi legi din asemenea deducţii“ (1923).

În sensul acesta matematico-estetic nu ne surprinde faptul că pictorului-muzician Klee i-a fost deosebit de apropiată arhitectura, în spiritul „armoniilor geometrice“ ale lui Leon Battista Alberti.

Cunoştinţele şi învăţămintele pe care Klee le-a adus din prima sa călătorie în Italia, şi pe care le-a aşternut pe hîrtie în 1912, ne arată cît de fundamental se îmbină la el eşafodajele intelectuale clare cu creativitatea artistică spontană, cît de mult l-a interesat, în contextul activităţii sale subiective, legitatea descoperită în arhitectură. Astfel gotica Renaşterii timpurii florentine i-a apărut încă din 1902 drept *încarnarea unor relaţii numerice şi a unor legi compoziţionale ascunse.* Dar arhitecturile lui Klee primesc şi prin culoare un nou specific şi semnificaţie.

După întîlnirea cu compoziţiile cromatice riguros construite, traversate de lumină ale lui Rorbert Delaunay, pe care Klee l-a definit drept *unul din tipurile cele mai pline de spirit ale timpului nostru* (1912, *Die Alpen)* şi după călătoria bogată în evenimente de la Kairuan, *pictorul* Klee suprimă orice element de greutate în edificarea construcţiilor sale, pe care şi în desen le-a ţesut cu fineţe de abur pe suprafaţa suportului, stivuindu-le ca nişte plutitoare planuri colorate şi făcîndu-le să înflorească înspre spaţiul exterior, ca nişte apariţii transparente, luminate din interior *(Villa R ; Compoziţie cu litera B*, 1919 ; *Imagine urbană [accente roşii-verzi,* 1921]). E vorba aici de acea nouă trăire spaţială a Deschisului, Transparenţei şi Fluidului, aşa cum acestea fuseseră realizate şi în arhitectură, în multiple variaţiuni, cu o fantezie spaţială eliberată, folosindu-se materialele noi,

transparente, din primele decenii ale secolului douăzeci.
Arhitectura îi apare lui Klee ca o construcţie a omului, în care acesta îşi petrece viaţa, ca un cadru şi o scenă a existenţei umane în genere. El nu reprezintă aceste case într-o statică rigidă, ci într-o desfăşurare plutitoare în toate direcţiile. Aşa se întreţes catedrale şi clădiri cu cupole, cu arcade ascuţite şi rotunde, cu cercevelele şi crucile ferestrelor, întregul căpătînd un aspect atît geometric cît şi de creştere vegetală. În toate aceste imagini arhitecturale domină o dematerializare extremă, o transparenţă colorată sau un liniament fragil ca o adiere, în care vocile fine ale liniilor se reunesc în coraluri, edificînd în final acea „polifonie" pur grafică care se manifestă apoi pictural în ţesătura cvadratică a celulelor contrastant colorate, dar armonizate în cele din urmă. Această evoluţie e sugerată chiar de titluri: *Armonie* (1923), *Arhitectură plastică în roşu-galben-albastru* (1923), *Sunet de demult* (1925), *Arhitectură polifonă* (1930). Tot mai eliberată de orice element figural — care dispare şi ca motiv — pictura lui Klee e doar vibraţia unei ample sinteze colorate.
Pentru a dezghioca specificitatea imaginilor arhitecturale create de Klee este suficient să aruncăm o privire asupra felului cum este reprezentată aceeaşi tematică de alţi artişti ai epocii, de exemplu asupra formelor arhitecturilor care planează imaterial în spaţiu în lucrările lui Lyonel Feininger, maestru la Bauhaus, prieten cu Klee. În pofida verticalităţii lor aspirînd spre înalt, cu impresionante contraste de proporţii între om şi construcţie, într-o geometrizare de cristal, artistul păstrează totuşi o ultimă iluzie a unei realităţi arhitectonice, cum reiese şi din indicaţia numelor de localităţi. La Klee, în schimb, totul se metamorfozează într-un simbol general a ceea ce este sau poate fi construcţie în spaţiu. Înaintea ochilor noştri se desfăşoară de fapt doar ceea ce

este esenţial în construcţie : case, arhitecturi de grădini, transparente scene de teatru în aer liber, imagini urbane, văzute frontal, lateral şi de sus, proiecţia orizontală şi cea verticală fiind prinse concomitent, similar metodei cubiste, care sesizează obiectul din toate părţile, desfăşurîndu-le simultan în planul tabloului (*Oraş sinistrat* 1936). La Klee arhitecturile se prezintă ca nişte texturi înconjurate de spaţiu sau ca o intricare de cuburi de sticlă transparente. În această mişcare vivace ascendentă şi descendentă, în susul şi josul treptelor, tensiunile spaţiale devin sesizabile.

DESFĂŞURAREA PE VERTICALĂ ŞI ORIZONTALĂ

Noţiunea de „înălţime" revine frecvent începînd cu desenul din tinereţe *Beatenberg* (1909) pînă în perioada tîrzie (*Înălţime* 1936). Sînt variante ale aceleiaşi idei : cucerirea înaltului şi, dincolo de aceasta, ascensiunea dematerializată a spiritului uman, ca în lucrarea *Limitele raţiunii* (1927). Acest efort ascensional se desfăşoară în multiple nuanţe şi ipostaze, traseul său fiind parcurs succesiv şi în diferite stadii sau fiind redat ca un continuu liniar, într-o mişcare înlănţuită, precum în tabloul *Oraş cu turnuri de pază* (1929) — o imagine modificată, poate, a amintirii lui S. Gimigniano, în care verticala se desprinde permanent, ca un laitmotiv, din imperiul stratificării cubice şi se impune ca o individualitate.
În afară de aceasta, Klee creează şi faţade orizontale fluide, care se suprapun, şi în care, ca în variaţiunile muzicale, transformarea şi revenirea motivelor pot fi parcurse optic. Adevărate *Covoare ale amintirii*, în care elementul european şi cel exotic se îmbină sub formă de arabesc. Ansamblurile urbane apar într-o pers-

pectivă ascendentă, ca în imaginile cronicilor medievale de pe file îngălbenite și rupte, cu o atmosferă coloristică încărcată de sugestii (*Filă din cartea orașelor*, 1928). Un complex urbanistic poate fi evocat și printr-o continuitate liniară nonstop delimitînd spațiile din jurul pieței centrale a unui oraș, ca în lucrarea *Oraș arab* (1922), în care reapar impresii din prima călătorie tunisiană, într-un grafism fabulos și un colorit delicat. Ductul sprinten al liniei devine adeseori expresia directă a unui tempo ca în desenul *Activitatea în port* (1927). În toate acestea pare să fie inclus însuși timpul. El este perceptibil atît ca linie palpabilă a mișcării mîinii creatoare, cît și ca itinerar optic pentru privitor.

TIMPUL

Klee știe să proiecteze însă și trecutul în prezent, să-l reînsuflețească eliberîndu-l din carapacea distanței veacurilor. La el nu există o distanțare „rece" față de ceea ce a fost, nu există cezură definitivă, ci un flux continuu între odinioară și acum, între trecut și viitor. Astfel Klee reușește să reînvie, ca într-un palimpsest, imagini de mult dispărute și uitate, ființe mitologice îndepărtate, cum ar fi crepuscularul *Zeu al pădurilor nordice* (1922), construit din suprafețe transparente stratificate (înrudit ca formă cu *Arlesiana* lui Picasso, din epoca cubistă, (1911) sau acel *Cap cu barbă roșie* (1929) — probabil unul din multiplele sale autoportrete — ivit ca un cap de Crist din suarium-ul său. Această metodă de exprimare se manifestă cel mai impresionant către sfîrșit, într-una din ultimele sale lucrări, *Sfîntă într-o fereastră* (1940) a cărei figură îndepărtată se străvede prin diferitele straturi transparente de albastru și lila, ca într-un vitraliu gotic trans-

luminat. Aici, alături de măiestria pur picturală, se realizează evocarea evanescentă a unei ființe din alte timpuri, apariția acesteia nefiind descrisă literar, ci „invocată“ optic prin mijloacele pure ale unei tehnici picturale de o excepțională sensibilitate.

LINIA ELIBERATĂ

Mijloacele elementare prin care Klee exprimă mișcarea fizică și psihică sînt suprafața, culoarea și înainte de orice linia. Ea este — cum am mai spus — mijlocul primar de exprimare a omului în genere. „Gribouillages“-ele din cele mai îndepărtate perioade ale istoriei omenirii demonstrează o primă încercare de interpretare personală, depășind imitația ; ele sînt semne desprinse și abstrase din multiplicitatea haotică a fenomenelor vieții. Ca și Klee, care în *Confesiune* subliniază de timpuriu *caracterul predestinat imaginar al graficului*, și Odilon Redon (graficianul și pictorul francez cu care se înrudește spiritual) vorbește de „efectele liniei abstracte care acționează direct asupra spiritului.“ *(„Les effets de la ligne abstraite agissant directement sur l'esprit“).* Și pentru acesta muzica, ca „arta sugestivă'“, are valoare de model.

Klee știe să activeze linia și să sugereze prin ea în primul rînd mișcarea. El face ca prin zigzaguri, unghiuri, tensiuni și ondulații — într-un continuu flux și reflux — linia să descrie drumuri, să execute volute aeriene ca spiralele unei sîrme, astfel încît acest proces spațio-temporal să fie resimțit ca mișcare, iar ritmul și jocul său liber să fie trăite dinamic de către spectator. Linia lui Klee aleargă, sare, se rostogolește și lasă, în drumul ei capricios, cînd riguroase urme geometrice, cînd semne libere, amintind curbele de creș-

tere vegetală. Într-o goană neîncetată, ea pare să se adapteze de fiecare dată mediului, adică să-şi facă de cap, într-un tempo schimbat şi într-o tonalitate modificată, pe pămînt, în aer şi în apă, transformînd totul dintr-o existenţă statică într-o devenire activă.
Prefigurînd structuri, linia se desfăşoară în împletiri şi în traseuri paralele ca nişte benzi, se înalţă în construcţii filiforme, plăsmuieşte făpturi organice sau se resfiră peste figura sau masca omului, pentru a imprima acolo semnele unei fizionomii enigmatice. Şi în ultima perioadă a lui Klee, tot liniile sînt acelea care, sub forma unor grinzi late, negre, construiesc compoziţia ca o scriere hieroglifică şi care, într-un limbaj plastic parcimonios, exprimă dimensiuni psihice.
Aceeaşi linie autonomizată o regăsim şi în opera lui Picasso, Braque şi André Masson şi în desenele de început şi de maturitate ale lui Max Ernst, în plastica „de sîrmă" a lui Calder, şi la Miró, ca o melodie singuratică în mijlocul jocului animat al suprafeţelor colorate. Dacă Chirico îşi propune să trezească din nou la viaţă „melodia şi mistica liniei", Klee, în contrast cu acest adagio, utilizează un cu totul diferit presto liniar. În genere, linia vibrantă, dinamic-spaţială, aparţine vocabularului plastic modern, după cum jocul liber al cuvîntului, asociaţiile sale ample ţin de poezia modernă.

CONSTELAŢIA COLORATĂ – EXPRESIE A MIŞCĂRII ŞI TRANSFORMĂRII

La Klee culoarea, ca şi linia de altfel, nu e aservită lucrurilor în scopul de a le descrie şi de a crea iluzia lor; dimpotrivă, ea duce o existenţă proprie, independentă şi agitată, supunîndu-se exclusiv legilor plastice. Prin suprapuneri, prin contrastare ca şi prin corelare,

se produce o mișcare înainte și înapoi, în sus și în jos, prin care se realizează acel joc de relații spațial-coloristice, într-o plutire lină sau într-o mișcare dinamică. Acest procedeu componistic cromatic, această tensionare și detensionare a valorilor și calităților coloristice, apare la Klee începînd cu anul 1914. Mai tîrziu, el dezvoltă metoda suprapunerii, pictînd culoare peste culoare și lăsînd să transpară voalat culoarea de dedesubt. Culoarea devine dinamic-spațială sau exprimă prin lunecarea sa modificarea și devenirea. Prin proiectarea unor lumini colorate pe un ecran de pînză, jocurile reflectorice de culoare ale lui Hirschfeld-Mack, care puteau fi citite ca o „partitură optică", transformau atunci în realitate tehnică ceea ce pe plan artistic Kandinsky, Klee și Moholy-Nagy desăvîrșeau în 1925, la Bauhaus, prin mișcarea sugestivă și suprapunerea suprafețelor colorate. Culoarea devine în același timp psihic-expresivă. Klee însă îi conferă culorii pe lîngă mensurabilitate și *calitate.* În lucrările *Ceramic-erotic-religios* (1921), *Plante muribunde* (1922), *Înaintea zăpezii* (1929) *Aventura unei tinere fete* (1922), în abstracta *Irizare a luminii* (1929) sau în tardiva *Doamna Demon,* se percepe principiul suprapunerii colorate și al transformării, în toate variațiunile formale și toate semnificațiile diferențiate în conținut. Culoarea nu pare să fie aici limitată de conturul obiectelor izolate, ci dă senzația că alunecă peste ele, favorizînd împletirea unor zone altfel separate, ceea ce se realizează în egală măsură și prin intricările liniare din desene. În personificarea umoristică, mitic-mondenă, a *Doamnei Demon* (1935) — un echivalent al zeiței fluviale *Anna Livia Plurabella* a lui James Joyce sau al figurei grotești *Anna-Floare* a lui Kurt Schwitters — liniaritatea fluidă delimitează mari suprafețe de roz-vechi, verde-rezeda sau albastru oțeliu care par să acționeze pe un fond brun. Această suprapunere a unei

culori peste alta produce senzaţia unui fluid mişcător. În felul acesta impresia de nefixat și labil se realizează şi pe plan psihic. Astfel ochii sînt distribuţi, în mod neliniștitor, în zone diferite de culoare ; pălăria la modă este ca o încoronare colorată și liniară a întregului, vrînd parcă să sublinieze încă o dată grotescul personajului ce pare că circulă pe picioroange minuscule într-o lume vrăjită, îmbinare de celest și teluric. Iar forma de inimă, figurată de două ori — o dată la nivelul gurii roșii punctiforme și altădată dînd ocol capului — este simbolul umoristic al acestui primar talmeş-balmeş și al unei totale mistificări erotice.

Alături de acestea, găsim peisajele inspirate de călătoria în Egipt (1929), cu construcţia lor sever stratificată și într-o împletire cromatică proporțional eșalonată. Ceva mai tîrziu întîlnim acele eșafodaje colorate, punctiforme, mozaicate, care se extind într-o spaţialitate infinită și în care întreaga scală coloristică se grupează și se desfășoară pe tonuri, pentru ca apoi, într-o tensiune complementară și armonizare finală, să declanșeze o amplă vibraţie spaţială (*Țărm clasic*, 1931 ; *Camera dinspre nord*, 1932 ; *Ad Parnassum*, 1932 ; *Peisaj Uol*, 1932). În opoziție cu pointilismul Klee nu încadrează și nu dizolvă atmosferic elementul obiectual, ci transformă totul într-o structură colorată complet independentă, motivul real fiind doar discret sugerat, ca un sunet îndepărtat.

SĂGEATA – SIMBOL PREMONITORIU

Așa cum fulgerul vestește pe cer dinamica cosmică, tot astfel în universul plastic al lui Klee săgeata apare ca un indicator grafic tensional, sugerînd procesul în curs de dezvol-

tare, „geneza“. Cum reiese amănunțit din *Pädagogisches Skizzenbuch,* el a folosit-o mai întîi ca simbol orientator în lumea spațio-temporală și, în sens mai larg, ca semnal premonitoriu al unor activități terestre, subterane și cosmice în plină desfășurare. E vorba de acea săgeată neagră, care, după cum scrie Klee, este *orientată de la albul prezentului spre negrul activ al viitorului.* Ea cuprinde deci prezentul și viitorul, devenind astfel semnul unei creșteri energetice dinamice și interpretul unor tensiuni de echilibru din cursul unor procese pur fizice, sau doar un indicator în cadrul expunerilor sale pedagogice. Adesea poate fi și indicator al dezvoltării și intensificării unui climat psihic. Poate deveni chiar un semn fatidic, dramatic și ineluctabil, amenințînd din cer comunitatea omenească, ca în acele localități și orașe „calamitate“ pe care Klee le-a pictat în mai multe rînduri. Aici, ea atîrnă ca un monstru obiectivat, ca o sabie neagră a lui Damocles, deasupra intricării planurilor și a releveelor simbolizînd așezări urbane. Tabloul lui Miró *Pasăre de noapte* (1939), creat cîteva zile înaintea izbucnirii celui de-al doilea război mondial, sesizează în mod tipic această stare de anxietate, nu prin intermediul unui riguros semn matematic, ci printr-o zburătoare neagră, care, sub forma unei plăsmuiri funeste, prevestește pericolul iminent și care grevează spațiul inferior al tabloului ca un coșmar negru avînd semnificația săgeții lui Klee. La Klee, această formă geometrică severă, inexorabilă, căzînd ca un trăsnet în centrul creșterii învolburate dintr-un peisaj *(Săgeata în grădină,* 1929), vestește parcă procesele iraționale din viața de toate zilele *(Magie în roșu,* 1926) sau indică forțe chtonice, ca în acea *Vrăjitoare cu pieptene* (1922), unde brațele săgeții sînt orientate spre zone de forță subterană. E vorba de acel simbol plurivalent, care își trage originea din epoca gîndirii magice a artei primitive, căruia în civilizația noastră actuală îi este rezervat doar

un rol raţional de indicator de circulaţie. La Klee însă, în cadrul unei semnificaţii multiple, el pare a-și fi regăsit și în sens magic calea spre destinaţia lui primordială.

VIAȚA PSIHICĂ

Sfera care l-a preocupat cel mai profund pe Klee și care se manifestă cu o deosebită intensitate mai ales în ultimii săi ani de creaţie este aceea a *psihicului*. Dacă „simbolismul", produs al secolului al XIX-lea, încerca să explice fenomenele spirituale prin descrieri și figuri alegorice, futurismul a procedat mult mai direct, căutînd să exprime acele *„gli stati d'animo"* într-un mod mai puţin teatral și literar, preferînd mijloacele optice. Amintirile își găsesc echivalentul plastic, trecutul și prezentul se reunesc într-o nouă sincronizare, iar dinamismul uman se întreţese cu cel al mașinii. În contrast cu această orientare, în *„pittura metafisica"* ulterioară domină mai puţin activitatea, cît atmosfera elegiacă, sub forma de *„nostalgia"*, *„meditationi"* și *„ricordi"* care, prin bizare confruntări de detalii arhitectonice și fragmente extrase din cotidian, trezesc în spectator anume stări psihice, în timp ce suprarealismul creează, din configuraţii amorfe (Yves Tanguy) sau din metamorfoze monstruoase (Salvador Dali), peisaje onirice iraţionale cu intenţia de a realiza plastic atmosfera vieţii subconștiente. În paralel se dezvoltă la Max Ernst acel fantastic ironizant al naturii care trezește enigmaticul și miraculosul din străfundurile vieţii banale și din fenomenele naturii și le cuplează cu demoniacul.

Spre deosebire de toate acestea, opera lui Klee ilustrează într-un mod pur optic exprimarea vieţii psihice, cu un umanism viu, cu umor,

cu reflecție filozofică și intuiție onirică. Reîntoarcerea la forma elementară purifică expresia sa picturală de orice adaus literar și teatral. Există astfel o trăsătură congenerică cu Miró, care, prin linii, suprafețe și culorile cele mai simple, surprinde esențialul din viața umană și cosmică redîndu-l sub formă de glumă, joc și, pe deasupra, sub forma trăirii mitizante a omenirii de azi și de totdeauna.
Cu toate că nu poate fi vorba de relații directe între suprarealiști și Klee au existat totuși puncte de contact, lucru dovedit de rezonanța puternică și durabilă trezită în aceste cercuri de expoziția lui Klee organizată de Galeria Pierre (Paris) în 1925. Prefața catalogului scrisă de René Crevel reprezintă capodopera poetică a unei transpuneri de o inegalabilă sensibilitate în natura și opera lui Klee.

DIABOLIC ȘI DEMONIE

Sesizarea ambivalenței celestului și diabolicului izvorăște din permanenta aspirație a lui Klee spre o veridicitate lipsită de iluzii în reprezentarea jocului viu de forțe. El apelează adesea în opera sa la elementul demonic din imperiul psihicului, dar numeroșii săi îngeri de veghe cu trăsături umane asigură un echilibru labil în cadrul reprezentării stărilor de angoasă și de insecuritate psihică. Cu puțin timp înainte de izbucnirea primului război mondial, el își exprima într-o formă laconică credința profundă în *prioritatea binelui : binele trebuie să predomine, însă el nu poate trăi fără rău.* Această revelație că numai printr-o dublă priză poți sesiza viața adevărată — care trebuie să-și găsească o expresie și în artă — pare a se fi consolidat către sfîrșitul războiului, în timpul activității sale de la Gerst-

hofen, cînd, ca într-o iluminare bruscă, Klee notează în jurnalul său : *Se pregătește ceva nou, diabolicul se va contopi cu celestul spre a fi simultane, dualismul nu va fi înfățișat ca atare, ci într-o unitate complementară... Căci adevărul cere toate elementele reunite...* La sfîrșitul secolului al XIX-lea, poetul francez Alfred Jarry nota cam în același sens : „Eu (Antecrist) și Cristos, noi sîntem Janus... aceste două contrarii simultane" *(„Moi/l'Antechrist/et le Christ nous sommes Janus... ces deux contraires simultanés")*. La Klee lumina nu poate fi concepută decît în opoziție cu întunericul. Ceea ce înseamnă că numai în confruntarea plină de contraste a unor lumi opuse și în sincronizarea acestora rezidă adevărul și vitalitatea autentică.
În acest sens, prin toate etapele creației lui Klee circulă duhul amenințător al vrăjitoarelor și al demonilor semnificînd materializarea forțelor întunecate, iraționale ale destinului, parte sumbră a basmului, reprezentată de obicei sub o formă burlescă, amestecată cu ironie romantică. El îmbină frecvent groaza cu umorul, adesea sub forma unei magii misterioase, evidențiind-o sub toate aspectele : de la prestigitațiile jucăușe ale comedianților sau ale teatrului de marionete pînă la iraționalele ciudățenii ale cotidianului și dincolo de acestea, pînă în zonele mai adînci ale unei neliniștitoare amenințări cosmice. În cele din urmă, demonismul apare și ca o stare de anxietate biologică în fața destrămării propriei sale vieți și a presimțirii morții *(Maske, 1940)*.

DISOCIEREA CA EXPRESIE A TENSIUNII EMOȚIONALE

Dar dincolo de demonie, pe Klee îl preocupă comoția psihică ca proces interior de tensiune.
 El caută s-o exprime optic, prin disociere,

printr-un fel de dizolvare eruptivă a continuităţii corporale în componentele sale, cum intuim lămurit încă din desenele de început: *Demonie* (1925), *Aventura lui Kurl şi Kamen* (1925), *A dori, a trebui* (1927). Această metodă de exprimare își găsește o amplă dezvoltare, alături de limbajul runic simbolic pentru semnificarea naturii și obiectelor, mai cu seamă în stilul său de maturitate. Lui Klee i se pare foarte firesc ca în timpul transei și al extazului unitatea corporală să fie dezagregată simultan cu emoţia psihică, compoziţia trebuind să exprime această nouă stare prin elemente separate și fragmente disparate. Dacă la Chagall capetele se desprind, zboară şi se eliberează în vise iraţionale și „stări de delir", la Klee unitatea corporală pare sfărîmată pentru a reprezenta plastic puterea iraţională a forțelor psihice. În lucrarea *Descîntece de dragoste pe lună nouă* (1939), părţile detașate par să simbolizeze extazul printr-o expresivitate independentă, în timp ce nuanţele albastre-verzui ale tonurilor argintii învăluiesc totul, în mod ireal, cu o nocturnă aură celestă. Găsim aici înrudiri coloristice directe cu lirismul cromaticii chagalliene, la Klee realizîndu-se însă o tensiune mai aspră. La un pol emoțional diferit se află acel *Acces de spaimă* (1939), în care tonuri brun-întunecate anunţă forţe chtonice funeste, încă mai înainte de a se fi putut percepe stridentele voci izolate ale feţelor dezagregate și ale fragmentelor corporale explodate.

Asemenea dramatice procese de groază subiectivă și obiectivă, exprimate optic prin dilatare şi deformare în cadrul unei explozii, întîlnim și la Picasso, în înfricoșătoarea sa *Guernica* (1937) — prin care a redat într-un mod cu totul nou fenomenele spaţio-temporale și psihice. Aici însă, ca și în lucrarea *Maison Charnelle* (1954), monstruoasele deformări și torsiuni se realizează printr-o continuitate corporală.

În afară de acestea, la Klee mai găsim și alte tonalități, ca în piesa intitulată *Beție* (1939), unde el sugerează cu bufonerie, în felul unui scherzo fantomatic, labilitatea și metamorfoza psiho-fizică. Întregul se realizează din cîteva fragmente fantastice : aici o față „dizlocată" în componentele sale, colo, abdomenul care umblă în patru labe, plimbîndu-se semeț ca un butoi de vin străveziu (în interior cu un ciorchine care crește) și un ochi deviat de la linia gîtului. Semiluna și floarea-soarelui pendulează cosmic deasupra ansamblului. Alături, suprafața cortinei atîrnă ca un steag strîns, întunecat. Din compoziție, ca și din fragmentele și procesele de transformare, totul pare orientat spre un singur obiectiv : reliefarea beției titubante a fantasticului. Această manieră tardivă este o dezvoltare grandioasă a acelui limbaj irațional care fusese deja prefigurat în tabloul lui Chagall *Bețiv la masă* (1911), al cărui cap plutește în aer, sau în *Nobilul beat* (1911) a lui Carrà, unde semnificația situației reiese doar din poziția capului strălucitor ca luna și din simbolurile lucrurilor rînduite într-o rigiditate misterioasă ; la Klee însă, totul se află în mișcare.

Klee a parcurs de asemenea și a „portretizat" fizionomic întreaga scală a comportamentelor psihice : frica, demonismul, tristețea, exuberanța, melancolia, batjocura, sub toate aspectele, sau, mai bine zis, le-a personificat în cele mai diferite forme ; am putea aminti lucrări precum *Masca fricii* (1932), care se plimbă ca un disc oval cu ochii ei bengali strălucitori, și cu arabescul interogativ al gurii, pe patru piciorușe, de om, sau acea *Frică* (1934) reprezentînd o făptură embrionară, care se rostogolește gonită de săgeți amenințătoare, și în care închistarea anxioasă și expansiunea evazivă sugerează ambiguitatea situației. În fine,

 Klee a redus conceptul complex al *Demoniei*

(1939) la o ființă compusă doar din cap și mîini, — un disc facial orizontal de un negru amenințător, din care privesc ochi fosforescenți înfricoșați. Iar o dungă neagră lată domină totul ca un coșmar. O privire asupra perioadei de început ne arată spre ce exprimare formală esențială a evoluat Klee. Pe atunci el mai utiliza (*Cap amenințător*, 1905) stilizarea unor detalii naturaliste, în timp ce acum se resimte o formulare elementară rezumativă, de o copleșitoare forță sugestivă. În această perioadă, pe Klee îl mai preocupă doar trăsătura fundamentală a feței.

REPREZENTAREA PROCESELOR SPIRITUALE

Preocupat permanent îndeosebi de revelarea, de pătrunderea în misterul creației, Klee vrea să meargă înapoi la originea conștiinței psihice elementare : *înapoi la origine.* Din acest motiv reapare mereu la el tema copilului ca formă primară a psihicului, cu gestică mirată, uluită și mobilă, adesea „marcat“ de tristețe și încă de la această vîrstă legat prin destin de suferința omenirii (*Senecio* (1922) ; *Dansul capilului îndoliat*, 1922 ; *Copil sortit suferinței* (1935). Este vorba de acea stare psihică clarobscură a copilăriei, veșnic trează în el, spre care se întoarce atît amintirea individului cît și a omenirii. Și astfel oamenii lui Klee poartă mereu nostalgia acestei vîrste decisive. Capetele și corpurile sale au ceva infantil și matur totodată, un psihic complex, gravate adesea de urmele vizibile ale epocii mecanizate în care trăiesc, fiind prezentate prin prisma persiflajului în felul unor roboți automatizați. Percepem aici nu numai aspectul umoristic, ci și acele cuvinte spuse de Goethe : „Pînă la urmă vom deveni dependenți de creaturile inventate de

noi". Ei alunecă ca pe roţi, stau pe catalige, arată cu ajutorul unor mîini-săgeată, apucă cu şuruburi şi gîndesc prin intermediul unor capete-bile elementare. Plantele sînt iradiate cu aparate, iar păsări mecanizate ciripesc pe sîrme ca nişte *maşini ciripitoare.* Viaţa îl „însemnă" pe fiecare individ, procesele interioare şi exterioare imprimîndu-i fiecăruia un semn aparte. În lucrarea *Cîntăreaţa de operă comică* (1925) arabescurile ironizante ale liniaturii capului şi corpului sugerează ceva cochet-melodios. *Sfînta* (1921), pe jumătate păpuşă articulată, pe jumătate *Pietà,* evocă — prin poziţia discret-înclinată a capului şi prin jocul faldurilor unui şal care, cu o mişcare ondulată îi acoperă capul şi umerii — amintirea unor madone medievale. Grotescul trăieşte alături de o simţire adîncă. Labilitatea părţilor geometrice care-i compun faţa, imprimă capului aşa-numitului *Echilibrist* (1927) însemnele profesiunii. Atributele sale — scara şi bara de echilibru — însoţesc jocul balansat al formelor. *Masca unui actor* (1929) trece „fluid" în portret, omul şi masca nemaifiind separaţi ca în gravura din tinereţe intitulată *Comediantul* (1903), în care Klee mai urmărea să reprezinte *dualitatea lumilor : artă şi om.* Asemănarea dintre capetele lui Klee şi ale lui Jawlensky (ale cărui prime expoziţii le-a urmărit la München, şi de care în timpul perioadei de la Bauhaus din Weimar a fost legat printr-o solidaritate artistică [1924], fiind membru alături de Kandinsky şi Feininger al asociaţiei *Die blauen Vier)* are mai degrabă semnificaţia unui limbaj formal comun, condiţionat cronologic. Rădăcinile din care au crescut formele sînt diferite : la artistul rus, un lirism derivat poate din rigoarea hieratică a icoanelor, iar la Klee o „ironie cu semnificaţie mai profundă", îndeosebi psihologic-interpretativă, modern romantică. Klee însă nu era preocupat doar de această interpretare fizionomic-psihologică a omului, ci de mişcarea şi exprimarea ideilor în genere. El voia să

le prezinte eliberate, ca atare, așa cum apar încă într-unul din desenele din tinerețe intitulat *Gîndurile (1917)*, unde totul e cuprins de un vîrtej haotic, și mai tîrziu, în lucrarea de maturitate *Intenție* (1938), în care procesul voinței, dorinței și al proiectării în viitor apare într-o simplificare și concentrare extremă. Acest proces împrumută aici aspectul mișcării tensionate a unor bîrne intricate, asemănătoare unor litere, care rătăcesc fantomatic — înconjurate fiecare de un halo galben — pe fonduri din diferite nuanțe de roșu. Articulația internă este astfel adusă în lumină și făcută vizibilă în momentul în care amintirea comprimată se comută într-o aspirație spre viitor. Lumini galbene, satelite, învăluie diferitele hieroglife cu nimburi luminoase, la fel ca în *Parc lîngă Lu* (1938), unde acele contururi deschise, organic-dinamice, de forme în creștere acționează ca niște zone iradiante ale vieții vegetale viitoare. Prin roșul fondului din lucrarea *Intenție* transpare ca într-un palimpsest textura cernelei de tipar, a hîrtiei de ziar (pe care Klee a folosit-o adesea, mai ales în perioada sa matură, pentru înviorarea fondurilor). Alături de conturul abreviat stenografic al siluetei umane (aidoma unei curbe continue, ușor deplasate spre stînga axului median al tabloului), veghează ca un semn dominant ochiul singuratic, care revine constant, încă din operele de tinerețe, și care planează ca un ochi divin, împreună cu constelațiile, deasupra existenței și întîmplărilor. În timp ce în desenul de început, amintit mai înainte — *Gînduri* (1925), laboratorul spiritului în care ia naștere fenomenul ideativ este prefigurat ca un vîrtej de fragmente de forme, el apare abia aici sesizat esențial și definitiv. Singulară prin problematica și formularea sa atît în opera lui Klee cît și în pictura modernă, lucrarea aceasta *(Intenție)* reprezintă o paralelă vizuală la metoda literară a „monologului interior", pe care James Joyce

a dezvoltat-o în proza sa, unde de asemenea gîndirea este transluminată în geneza sa — sub forma unei străfulgerări plastice și a unui joc asociativ spontan de relații. Comună le este pătrunderea în procesul de devenire a spiritualului, montajul unor fragmente incoerente, reliefarea dinamicii lor săltărețe. E vorba de „geneza“ procesului spiritual, pe care Klee l-a observat și l-a reprezentat mereu atît în fenomenele naturii, cît și propria sa creație artistică.

SEMNE RUNICE

Dar această scriere runică a stilului din ultima perioadă — înviorarea unor mari suprafețe și ritmizarea unor forme elementare — se dezvoltă și ca stenogramă, ca evocare a unor elemente obiectuale și peisagistice. În *Insula Dulcamara* (1938), se anunță încă din titlu o îmbinare promițătoare de asociații vegetale *(Solanum dulcamara)* și maritime, de arome dulci și amare. Încă în desenul în peniță din tinerețe, *Insula fabuloasă* (1913), vibrează acele magice puncte oculare și chiar din tabloul *Insula păsărilor* (1921) devin vizibile acea bizară ființă cefalică, semnalul vertical și linia prelungă a țărmului. Acum însă totul a fost ritmizat sub forma unor semne severe, acoperit cu culorile înfloririi și împrejmuit de albastru ; la orizont, între globul soarelui pe cale de a apune și al semilunei care răsare, se ivesc vapoare îndepărtate. Liniamentul șerpuitor evoluează pe suprafața pămîntului ca un echivalent plastic al drumului, animalului, morții și vieții. Peste tot țîșnesc luminoase forme magice, ca niște priviri răzlețe. Ele reprezintă *Ochii în peisaj* (1940), cum a fost intitulat mai tîrziu unul dintre tablourile sale.
 Astfel arată îndepărtata țară a viselor, pe care

romanticii au numit-o „Orplid". Acest limbaj plastic este reluat și în compoziția generoasă și condensată *Port bogat* (1938), unde, într-o abreviatură extremă, semănînd parcă cu schița unui plan de instalații portuare văzute de sus, revin acele teme care l-au stimulat și fermecat din totdeauna: porturi, vapoare, mare, țărm. Aici întîlnim din nou o densă intricare a unor caractere negre, lapidare, cu mișcări anguloase și inflexiuni moi. Un microcosmos de forme mici, prinse într-un joc viu de interrelații și alcătuind un tot armonic. Ca într-o călătorie agitată, ochiul alunecă prin labirintul ordonat al acestor semne care se întrepătrund și care gesticulează pe un fond luminos. O fîșie brună de pămînt, o fîșie albastră marină delimitează teritoriul clădirilor, plantelor și vapoarelor, diferitele zone între care se petrece totul. O rețea severă scandează ascuțit și ritmic „planul" extins, în timp ce mari pete galbene, roșii, verzi și lila, în formă de dreptunghi sau de cerc, într-o libertate colorată, luminează din spatele semnelor, grupîndu-le.

NATURA MOARTĂ ȘI AUTOPORTRETUL

Un capitol aparte în arta lui Klee îl formează naturile moarte. Ele vibrează într-o izolare onirică, plină de tensiune. Lumea obiectelor nu se mai suprapune, într-o disciplină colectivă, ca în prima fază a cubismului și futurismului. Nu se realizează o structură arhitectonică sau o armonie hedonistă de culori și forme ca la Matisse, ci mai degrabă, ca în *„pittura metafisica"*, se imprimă lumii tăcute a obiectelor atmosfera enigmatică a vieții solitare și insolitul unei alăturări. Naturile moarte ascetice și meditative din epoca medievală tîrzie par precursorii îndepărtați ai acestor com-

poziţii. La Klee, însă, nu-i vorba ca la italieni de o înscenare genială, folosind fragmente din realitate într-un montaj nou, paradoxal, în felul „realismului magic“, ci de constelaţii ciudate ale unui univers de obiecte redus adesea, în mod misterios, pînă la forma cea mai elementară, şi care se conturează magic, dincolo de orice realitate. În lucrarea *Masă policromă* (1928), vinul roşu curge din paharul verde, pîinea brună circulă în cupa albastră, animalele şi lucrurile privesc fascinate din vraja lor, în timp ce capetele umane se ivesc într-o rigiditate ceramică. Totul oscilează într-un echilibru neverosimil între jucărie şi simbol, pe un fond negru, magic. Parcă lumea vrăjită a unui E.T.A. Hoffmann şi-ar face aici de cap, dar o lume însufleţită mai degrabă de o existenţă voioasă decît stranie. În pictura intitulată *Trei vase şi altele* (1927) : iarăşi fondul acela închis, nocturn, cadrele uşilor care se îndepărtează, şi crucea grafică a ferestrei cu perdeaua roşie şi luna. Ele semnifică situaţia spaţială şi temporală, contribuind la incertitudinea acestei întîlniri nocturne a unor obiecte *cotidiene dar totodată ciudate*, precum : o vază, cupă, pahare, zaruri şi un fruct singuratic. Un climat asemănător domină tabloul *În jurul peştelui* (1926), unde o vietate acvatică transparentă, cu solzi miraculoşi, deşi instalat într-o „natură moartă“, îşi păstrează mişcarea de plutire lunecătoare, în timp ce plantele par să-şi continuie creşterea în recipientele lor, iluminate magic de semilună şi de discul lunar. Dintr-un recipient de sticlă transparent se înalţă ca o tulpină un cap de om, aidoma unei stafii, al cărui organ olfactiv e corelat printr-o săgeată cu peştele. Nicăieri nu se percepe o stare fixă, o aşezare sigură a lucrurilor, ci doar o iluminare transparentă, sticloasă, în spaţiul nocturn, sugerat, la rîndul său, de îndepărtata cruce de fereastră, care co-
 respunde acum, într-o abreviere ultimă, sem-

nului de exclamare din partea opusă a tabloului. Dimpotrivă, o natură moartă cu aceeași temă precum *Peștele în vas* (1943) de Braque, unde totul se dezvoltă pictural și se cristalizează compozițional din sensibilitatea materialului, este de o frumusețe clară, terestră.

Klee nu s-a înfățișat plastic doar în autoportrete, el apare incognito în forme si metamorfoze multiple în diferite lucrări precum în *Paiață* (1919), *Stafia unui geniu* (1922), *Capul unui bărbat cu barbă roșie* (1929), *Penitent* (1938). În felul acesta și-a caracterizat pluralismul existenței sale, amintind de acea „myriadmindedness“, care în *Ulysses* al lui James Joyce e prezentată drept trăsătură specifică a geniului, raportată acolo la Shakespeare, care e implicat în toate personajele sale, trăind concomitent în Hamlet-tatăl și fiul, în Jago și în Othello : „El este totul în tot. El acționează și e acționat.“ Tot astfel și persoana lui Klee se infiltrează, pătrunde în cele mai variate existențe ; jocul și spiritul proteiform care-i sînt proprii acționează în sensul unei exprimări polimorfe.

Arta lui Paul Klee, infinit de plurală în orientarea ei, n-a putut fi prezentată aici decît sumar și fragmentar. Cum se vede, această artă, cu toate că e strîns legată de problematica generală a picturii moderne, merge pe căile ei strict individuale. Diferite sfere — ale spiritului și senzorialului, ale vizionarului și ale meșteșugarului, ale poeticului și ale opticului — se întrepătrund atît de intens la Klee încît nu ne putem apropia de el decît abordîndu-l pe toate planurile. Adesea el combină tehnicile, iscă desene în peniță pe fonduri acuarelate, amestecă pastelul cu acuarela, acuarela cu guașa și așa mai departe ; schimbă mereu suportul picturilor : pînză, lemn, carton, ghips, iută cu textură grosolană, hîrtie de mătase mototolită, pînză fină de batist și tifon transparent. Lucrurile cele mai simple și aparent cele mai groso-

lane sînt transformate de mîinile sale de vrăjitor în cîmpuri de forţă extrem de sensibile şi ciudate. Astfel, Klee creează o artă care se situează dincolo de acea convenţională *„peinture“*, prelucrînd în mod magic materialul cel mai obişnuit. Aşa cum el născoceşte forme stimulatoare şi emoţionante prin noutatea lor — căci şi limbajul formelor se poate uza emoţional, ca şi limbajul verbal — tot aşa mînuieşte într-un chip nou, multilateral, şi tehnica picturii.

REZONANŢA

Cazul, în multe privinţe singular, Paul Klee a trezit şi o rezonanţă specială. Este surprinzător cît de mulţi dintre cei care întîmpină cu scepticism arta modernă sînt de acord cu el, iar această stranie comuniune se poate explica doar prin aceea că tonul fundamental uman al operei sale este recepţionat de privitor chiar şi acolo unde aspectul formal ca atare îi rămîne ininteligibil. Poate pentru că el are darul să trezească amintiri de mult scufundate, chiar şi la acela pe care nu-l impresionează direct magistrala disciplină a formelor şi originalitatea expresiei sale. Printre competenţi, arta lui Klee a găsit foarte repede interpreţi inteligenţi precum Hausenstein, Zahn, Wedderkop, care l-au înţeles aşa cum trebuie ; criticul bernez, Hans Bloesch, prieten cu Klee, şi criticul münchenez Wilhelm Michel au descoperit încă din 1911 originalitatea sa grafică. Studiul lui Hugo Ball, plin de intuiţie şi acuitate, cu privire la arta şi personalitatea sa este şi azi — cu toate că se ocupă numai de perioada timpurie — valabil şi frumos. În notele sale de jurnal *Evadare din timp* citim : „...În epoca coloşilor, Klee se îndrăgosteşte de o frunză verde, de o pietricică, de o aripă de fluture şi, întru-

cît cerul şi infinitul se oglindesc aici, el le include în tablou. Vîrful creionului, pensula îl conduc spre minuţiozitate. El nu se îndepărtează niciodată de prima inspiraţie şi de aceea preferă formatul minuscul. Ispiraţia îl stăpîneşte şi nu-l mai părăseşte... Formatele mici debordează de intensitate, devin scrisori vrăjite şi palimpseste colorate..."

Pe lîngă aceste interpretări pline de comprehensiune, o aversă de neînţelegeri şi aprecieri eronate s-a abătut asupra lui Klee, chiar şi atunci cînd seriozitatea metodelor sale artistice fusese de mult confirmată. Pe lîngă vocile unor critici berlinezi „versaţi" care-l prezentau drept un şarlatan sau un idiot (precum un articol din *Weltbühne*, apărut în 1930 şi care a fost combătut în mod cavaleresc, plin de tact, de pictorul Ernst Ludwig Kirchner în *Kunstblatt)*, vocile presei elveţiene îl contestau refugiindu-se comod în spatele refrenului „infantil" şi „schizofrenic" ; acestea au constituit agresiuni care au putut, aşa cum am mai amintit, să-i tulbure simţitor ultimele săptămîni de la Berna.

Arta lui Klee este aptă să contribuie în mod substanţial la trezirea conştiinţei, la interiorizarea şi deconectarea unei generaţii active, suprasolicitate şi dezorientate, căci ea posedă o nouă frumuseţe şi intensitate spirituală ; imaterială, pătrunsă de viaţă, şi totuşi deasupra vieţii, un refugiu tonifiant sau, cum spune Klee : *„Precum un basm, arta trebuie să fie pretutindeni acasă, să mînuiască binele şi răul ca Providenţa. Iar omului să-i fie ca o vilegiatură, să-i permită să schimbe o dată cu aerul şi punctul de vedere şi să-l transpună într-o lume, care — distrăgîndu-l — să-i ofere doar bucurii şi de unde să se poată întoarce înviorat la viaţa de toate zilele"*.

CRONOLOGIE

1879 La 18 decembrie se naşte Paul Klee în Münchenbuchsee, lîngă Berna, în Elveţia ca fiu al profesorului de muzică Hans Klee (1849—1940) şi al soţiei sale Ida Maria Klee (1855—1921). Înclinaţii precoce pentru desen şi muzică.

1886 - 1890 Frecventează şcoala primară la Berna.

1890 Trece la progimnaziul din Berna.

1898 Închiderea perioadei şcolare cu bacalaureatul la şcoala literară din Berna.

1898 - 1901 După o îndelungată oscilare între muzică şi pictură, tînărul Klee se decide pentru studiul artelor plastice. Merge la München şi urmează cursurile şcolii particulare de pictură a lui Erwin Knirr. În toamna anului 1900, studiază la Academia din München, avînd ca profesor pe Franz von Stuck. Asistă la prelegerile asupra istoriei artelor şi anatomiei.

1901 - 1902 Klee călătoreşte cu sculptorul Hermann Haller în Italia şi vizitează Milano, Genova, Roma şi Neapole.

1902 Klee locuieşte şi lucrează la Berna. Pe lîngă pictură îl preocupă mult muzica şi literatura.

1902 - 1906 Klee se logodeşte cu pianista Lily Stumpf la München.

1903 - 1905 Creează o serie de gravuri grotești.

1904 Toamna vizitează München-ul și studiază la Cabinetul de grafică operele lui Goya, William Blake și Aubrey Beardsley. La întoarcere îl întîlnește pe Corot la Geneva.

1905 Mai-Iunie. Călătorie de studii la Paris împreună cu Hans Bloesch și Louis Moilliet.

1906 Aprilie. Klee vizitează Berlinul și Expoziția secolului. În septembrie se căsătorește cu Lily Stumpf și se mută la München. Expune acolo primele sale gravuri la „Sezession", München.

1907 Opera grafică a lui James Ensor îi trezește rezonanțe adînci. Se naște fiul său Felix.

1908 Lucrări de Klee sînt expuse la „Sezession" în München și la Berlin, cît și la Glaspalast (Palatul de sticlă), München. Expozițiile Van Gogh la galeriile müncheneze Zimmermann și Brakl ca și expoziția lui Hans von Marée la Sezession îl impresionează adînc.

1909 Primăvara. În cadrul Sezession-ului vede pentru prima dată lucrări de Cézanne.

1910 În muzeul de la Berna se expun 56 dintre lucrările lui Paul Klee. Expoziția este prezentată în continuare la Basel, Zürich și Winterthur.

1911 La Galeria Thannhauser din München are loc prima expoziție Paul Klee, inițiată de Wilhelm Michel. Klee face cunoștință cu Alfred Kubin. Începe ilustrațiile pentru *Candide* de Voltaire. În același an se întîlnește cu cercul „Der Blaue Reiter". Face cunoștință cu August Macke, Kandinsky, Jawlensky, Franz Marc, Gabriele Münter. Marianne von Werefkin și Heinrich Campendonk.

1912 Paul Klee participă la a doua expoziție a cercului „Der Blaue Reiter" la München. Relații cu Wolfskehl, Piper, Walden, Rilke, Carossa și alții,

la München. În cea de a doua călătorie la Paris face cunoştinţa lui Delaunay, a lui Wilhelm Uhde şi vede lucrări de Matisse, Picasso, Rousseau. Participă cu lucrări la Sonderbund-Ausstellung la Köln şi la o a doua expoziţie organizată de Moderner Bund.

Apar studiile lui Klee despre artă, muzică şi teatru în revista prietenului său Hans Bloesch, *Die Alpen*.

1911 - 1912 Berna. Aici e apreciat pentru prima dată ca grafician.

1913 Klee expune la Herwarth Walden la „Sturm". Berlin şi e prezent la primul salon de toamnă german.

1914 Este membru fondator al asociaţiei „Neue Münchner Sezession". În aprilie călătoreşte împreună cu Macke şi Moilliet în Tunisia şi Kairuan. Klee descoperă culoarea.

1915 Călătorie în Elveţia.

1916 - 1918 Paul Klee trebuie să facă serviciul militar temporar la aviaţie, unde are misiunea de a vopsi aripile avioanelor.

1918 Albumul Paul Klee din colecţia „Sturm" este editat de Herwarth Walden.

1919 - 1920 Face călătorii în Elveţia.

1920 Are loc o mare expoziţie colectivă la galeria Hanz Goltz, München. Sînt expuse 362 lucrări. Revista *Der Ararat* editează un catalog cu număr special. Apar primele monografii despre Klee scrie de H. von Wedderkop şi Leopold Zahn.

La 25 noiembrie este chemat de Gropius la Bauhaus, la Weimar.

1921 În ianuarie, Klee se mută la Weimar. Apare cartea lui Wilhelm Hausenstein *Kairuan sau o poveste despre pictorul Klee.*

1923 Expoziţia şi festivalul Bauhaus. Se expun lucrări de Klee la Kronprinzen-Palais Berlin. Se publică *Wege des Naturstudiums* în colecţia de la Bauhaus.

1924 Se deschide prima expoziţie Paul Klee din America, la New York (Société Anonyme). Kandinsky, Feininger, Klee şi Jawlensky formează grupul *Die blauen Vier.* Klee ţine celebra conferinţă *Über din moderne Kunst* la muzeul din Jena.

1925 În aprilie se mută împreună cu Şcoala de la Bauhaus la Dessau.

Apare *Pädagogisches Skizzenbuch* în colecţia Bauhaus. Klee este invitat la expoziţia suprarealiştilor de la Paris. În acelaşi an, galeria Vavin-Raspail din Paris îi organizează o expoziţie.

1926 În iulie, Klee se mută la Dessau, unde lucrează pînă în 1931. Vara face o călătorie în Italia.

1927 - 1928 Petrece vacanţa de vară în Italia şi Franţa.

1929 Călătorie de studii în Egipt, facilitată de Asociaţia Paul Klee, fondată de colecţionarul Otto Ralfs. Cu ocazia împlinirii vîrstei de 50 de ani, Galeria Flechtheim îi organizează o mare expoziţie.

1930 Expoziţia din Berlin va fi prezentată la *Museum of Modern art* din New York.

1931 Walter Kaesbach îl cheamă la Academia de artă din Düsseldorf, unde Klee va rămîne pînă în 1933.

Petrece vara la Biskaya.

1933 După concedierea sa de către nazişti, Klee se mută, în decembrie, la Berna. Perioadă intensă de creaţie deşi boala sa începuse să se manifeste.

1934 Lucrarea lui Will Grohmann *Paul Klees Handzeichnungem* este confiscată de Gestapo.

1935 Expoziţii colective Berna, Basel şi Lucerna.

1937 În Germania sînt confiscate peste 100 de lucrări de Paul Klee. La expoziţia „Entartete Kunst" *

---

* Artă degenerată.

din München sînt prezentate lucrări de Klee. Picasso, Braque, Kirchner îl vizitează la Berna. Se întîlneşte din nou cu Kandinsky.

1938 Alte expoziţii în străinătate : la New York şi Paris.

1940 La Kunsthaus din Zürich sînt prezentate într-o mare expoziţie operele sale de maturitate. La 29 iunie Klee moare la Muralto-Locarno. Serviciul funebru are loc la 4 iulie la Berna.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia prezentă se rezumă la titlurile principale. S-a renunţat la citarea cataloagelor şi criticilor de expoziţii. Pentru informaţii suplimentare vor fi consultate lucrările de la punctul 1.

1. LUCRĂRI BIBLIOGRAFICE

SCHEEWE, L: (Bibliographie der Literatur über Paul Klee) În: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Vol. 20. Leipzig 1927. P. 424—426.
MÜLLER, HANNAH B.: Paul Klee. Ausgewählte Bibliographie in chronologischer Folge. În: Carola Giedion-Welcker, Paul Klee. Stuttgart 1954. P. 195—201.
MÜLLER, HANNAH B: Paul Klee. Bibliographie. În: Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954. P. 428—441
BEENKEN, HEINRICH: Nachkriegsliteratur über Klee und Picasso. În: Zeitschrift für Kunst 4 (1950), P. 84—86.

2. SCRIERILE LUI PAUL KLEE

Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich. În: Die Alpen 6 (1912), P. 696—704.
ROBERT DELAUNAY, Über das Licht, Traducere de P.K. În: Der Sturm 3 (1912), P. 255—256.
(Articol) În: Schöpferische Konfession, Berlin 1920. P. 28—40.
Antwort auf eine Rundfrage an die Künstler: Über den Wert der Kritik. În: Der Ararat 2 (1921), P. 130
Wege des Naturstudiums. În: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919—1923. Weimar 1923. P. 24—25

Pädagogisches Skizzenbuch. München 1925 (Bauhausbücher. 2)
Kandinsky. În : Katalog Jubiläumsausstellung Kandinsky. Dresden, Galerie Arnold 1926
Emil Nolde. În : Festschrift Emil Nolde anlässlich seines 60. Geburtstages. Dresden 1927
Exakter Versuch im Bereich der Kunst. În : Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung 2 (1928), P. 17.
Über die moderne Kunst. Bern-Bünpliz 1945
Gedichte. În : Carola Giedion-Welcker, Anthologie der Abseitigen. Bern-Bümpliz 1946. P. 105—110
Das bildnerische Denken. Schriften zur Form - und Gestaltungslehre. Editate și prelucrate de JÜRG SPILLER. Basel 1956. 541 p. cu 1200 ilustrații.

3. MĂRTURII DESPRE VIAȚĂ

PAUL KLEE. Partea I-a. Dokumente und Bilder aus den Jahren 1896—1930. (Editate de) Klee-Gesellschaft Bern. Bern 1949.
KLEE, PAUL : Tagebücher 1898—1918. Editate și introducere de FELIX KLEE. Köln (DuMont) 1957
DU. Număr special Paul Klee. Vol. 8 Zürich 1949. Nr. 10 — Cu amintiri despre Paul Klee
Erinnerungen an Paul Klee. Editate de LUDWIG GROTE. München (Prestel) 1959
BERNOULLI, RUDOLF : Mein Weg zu Klee. Randbemerkungen zu einer Ausstellung seines graphischen Werkes in Zürich. Bern 1940
ADLER, JANKO : Memoirs of Paul Klee. În : Horizon 6 (1942), P. 264—267
STREIFF, BRUNO : Paul Klee. Eindrücke und persönliche Erinnerungen. În : Neue Schweizer Rundschau 22 (1955), P.604—615
PETITPIERRE, PETRA : Aus der Malklasse von Paul Klee. Bern (Benteli) 1957

4. MONOGRAFII

Pentru completare vor fi consultate titlurile apărute la punctul 6 a, ele reprezentînd exegeze apărute independent.

PAUL KLEE, Berlin 1818 (Sturm-Bilderbücher. 3)
WEDDERKOP, H. von : Paul Klee. Leipzig 1920 Junge Kunst. Vol. 13)
ZAHN LEOPOLD : Paul Klee, Leben, Werk, Geist. Potsdam 1920
HAUSENSTEIN, WILHELM : Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. München 1921
CREVEL, RENÉ : Paul Klee. Paris 1930
GROHMANN, WILL : Handzeichnungen von Paul Klee 1921—1930. Berlin 1934 — Ed. a II-a. New York 1945
GEIST, HANS FRIEDRICH : Paul Klee. Hamburg 1948
HAFTMANN, WERNER : Paul Klee. Wege bildnerischen Denkens. München (Prestel) 1950 — Ediţie engleză. 1954 ; Ediţie americană. 1956.
KAHNWEILER, DANIEL-HENRY : Klee. Paris 1950 ; New York 1950
GIEDION-WELCKER, CAROLA : Paul Klee. New York 1952 — Ediţie germană. Stuttgart (Hatje) 1954
GROHMANN, WILL : Paul Klee. Stuttgart (Kohlhammer) 1954 — Ed. a IV-a. 1959
SAN LAZZARO, GUALTIERO DI : Paul Klee. La vie et l'oeuvre. Paris 1957 — Ediţie germară : Paul Klee. Leben und Werk. Traducere din franceză şi prelucrare de ALFRED P. ZELLER. München (Droemer) 1958
PONENTE, N. : Paul Klee. Le goût de notre temps. Geneva 1960

5. ALBUME ILUSTRATE

Pentru informare suplimentară sînt bineînţeles utile monografiile adunate în grupul precedent, de asemenea lucrările de exegeză de la punctul 6 a.

NIERENDORK, KARL : Paul Klee. Paintings, watercolors 1913 to 1939. Introduction by JAMES JOHNSON SWEENEY. New York 1941
SOBY, JAMES THRALL : The prints of Paul Klee. New York 1945 ; Ed. a II-a. 1947
PAUL KLEE. Zehn Farbenlichtdrucke nach Gemälden. Culese şi introducere de GEORG SCHMIDT. Basel 1946 — Ediţie americană. New York 1946

PAUL KLEE. 22 Zeichnungen. Introd. de FELIX KLEE. Stutttgart 1948

PAUL KLEE. Zehn Farbenlichtdrucke nach Aquarellen und Temperabildern. Basel 1948

PAUL KLEE. Flugsamen. Gartentor. Landschaft mit den Heiligen. Introd. de HUGO DEBRUNNER. Zürich 1949

COOPER, DOUGLAS : aul Klee. Hammondsworth 1949 ; Baltimore 1950

PAUL KLEE. Handzeichnungen. Cuvînt introductiv de WILL GROHMANN. Wiesbaden 1951 (Insel-Bücherei)

PAUL KLEE. Im Lande Edelstein. Introducere de LEOPOLD ZAHN. Baden-Baden (Woldemar Klein) 1952 (Der silberne Quell)

PAUL KLEE. Engel bringt das Gewünschte. Cu o introducere de GEORG SCHMIDT. Baden-Baden (Woldemar Klein) 1953 (Der silberne Quell)

PAUL KLEE. Aquarelles et dessins. Text : WILL GROHMANN. Paris 1953

PAUL KLEE. Fifty drawings. Text : WILL GROHMANN. New York (Valentin) 1953

PAUL KLEE. 1879—1940. Introducere şi comentarii de WILL GROHMANN. München (Desch) 1955

KLEE. 1879—1940. With an introduction and notes by ANDREW FORGE. London 1954

PAUL KLEE. Optische Regionen. 45 Zeichnungen. Introd. de ALFRED H. M. CORNELIUS. Feldafing (Buchheim) 1955

PAUL KLEE. Introd. de HANS KONRAD RÖTHEL. Wiesbaden 1955 (Vollmer Kunstbücher)

PAUL KLEE. Ed. de WILL GROHMANN. Stuttgart şi Köln (Du Mont) 1955

PAUL KLEE. Magische Quadrate. Ed. de JOSEPH-EMILE MULLER Götersloh (Bertelsmann) 1956

PAUL KLEE. Zehn Farbenlichtdrucke nach Werken der Sammlung Doetsch-Benzinger. Ed. de GEORG SCHMIDT. Basel 1956

PAUL KLEE. Text de WALTER MEHRING. Bern 1956 (Scherz Kunstbücher)

PAUL KLEE. Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen. Cu o introducere de WERNER HAFTMANN. Köln (DuMont) 1957

PAUL KLEE. 1879—1940. Texte de ADREW FORGE Berlin (Safari) 1958
PAUL KLEE. Fische. Introd. de WERNER SCHMALENBACH. Stuttgart 1958 (Reclams Universal-Bibliothek. 9031)
PAUL KLEE. Zeichn ıngen. Ed. de WILL GROHMANN. Köln (DuMont) 1959

6. EXEGEZE

a. Monografii

Se vor folosi şi publicaţiile citate în grupul precedent.

GROHMANN, WILL : Paul Klee, Paris 1929
BLOESCH, HANS und GEORG SCHMIDT : Paul Klee. Reden zu seinem Todestag. Bern 1940
BOSMAN, ANTHONY : Paul Klee in memoriam, 's-Gravenhage 1945
READ, HERBERT : Klee, London 1948
ALFIERI, BRUNO : Paul Klee. Veneţia 1948
ARMITAGE, MERLE : Five essays on Klee. Ed. New York 1950
COURTHION, PIERRE : Paul Klee. Paris 1953 (Bibliothèque Aldine des arts. 27) — Dt. Feldafing (Buchheim) 1953
BRION, MARCEL : Klee. Paris 1955
HULTON, N : An approach to Paul Klee Londra 1956
MEYERSON, A : Paul Klee. Stockholm 1956
MARCUS, M. : Paul Klee. Malkunstens Mestre. Copenhaga 1956

b. Articole apărute în alte lucrări

BLOESCH, HANS : Ein moderner Grafiker. Paul Klee. În : Die Alpen 6 (1912) Nr. 5
BEHNE, ADOLF : Paul Klee. În : Die weißen Blätter 4 (1917), P. 167—169
DÄUBLER, THEODOR : Paul Klee. În : Das Kunstblatt 2 (1918). P. 24—27

DÄUBLER THEODOR: Paul Klee. În: Das junge Deutschland 2 (1919), P. 101
JOLLOS, WALDEMAR: Paul Klee. În: Das Kunstblatt 3 (1919), P. 225—234
SYDOW, ECKART VON: Paul Klee. În: Münchner Blätter für Dichturg und Graphik 1 (1919), P. 141—144
HARTLAUB, G.F.: Wie ich Klee sehe. În: Feuer 2 (1920/21), P. 239—240
KAISER, HANS: Paul Klee. În: Das hohe Ufer 2 (1920) P. 14
WOLFRADT, WILLI: Der Fall Klee. În: Freie deutsche Bühne 1 (1920), P. 2123—2127
KOLLE, HELMUD: Paul Klee. În: Der Ararat 2 (1921), P. 112—114
GROHMAN, WILL: Paul Klee 1923—1924. În: Der Cicerone 16 (1924), P. 786—798
GROHMANN, WILL: Paul Klee. În: Cahiers d'Art 3 (1928), P. 295—302
MILO, JEAN: Paul Klee. În: Cahiers de Belgique 1 (1928), P. 196—198
MARLIER, GEORGES: Paul Klee. În: Cahiers de Belgique 2 (1929), P. 76—78
ARNHEIM, RUDOLF: Klee für Kinder. În: Die Weltbühne 26 (1930), P. 170 bis 173
GEIST, HANS FRIEDRICH: Kinder über Paul Klee. În: Kunstblatt 14 (1930), P. 21—26
VITRAC, ROGER: A propos des oeuvres récentes de Paul Klee. În: Cahiers d'Art 5 (1930), P. 300—306
BAUHAUS. Zeitschrift für Gestaltung. Dessau. Decembrie 1930
Număr special, Paul Klee
WESTHEIM, PAUL: Helden und Abenteurer. Welt und Leben der Künstler. Berlin 1931. P. 224—227
READ, HERBERT and PIERRE COURTHION: Homage to Paul Klee. În: XX-e siècle 1938, P. 30—36
BILL, MAX: Paul Klee. În: Das Werk 27 (1940), P. 209—216
GREENBERG, CLEMENT: On Paul Klee. În: Partisan Review 8 (1941), P. 224—229
CAHIERS D'ART Vol 20/21 (1945/1846), P. 9—74: Număr special, Paul Klee
IRONSIDE, ROBIN: Paul Klee. În: Horison 12 (1945). P. 413—417

MASSON, ANDRE : Éloge de Paul Klee. În : Fontaine 53 (1946), P. 105—108
MEYER-BENTELI, HANS : Omaggio Klee. În : Domus 1947, Nr. 128, P. 10—15
BRUHL, RODOLFO G. : Paul Klee y sun ideas sobre el arte moderno. În : Ver y Estimar 1 (1948), P. 17—32
CASSOU, JEAN : Paul Klee. În : Architecture d'aujourd'hui 1949, Nr. 2, P. 50—64
RUDIKOFF, SONYA : Notes on Paul Klee. În : Hudson Review 3 (1950), P. 132—134
MURARO, MICHELANGELO : Paul Klee color y fabula. În : Ver y Estimar 25 (1951) ; P. 1—7
MORELLO, AUGUSTO : Paul Klee. În : Commentari (Roma) 3 (1952), P. 211—223

7. STUDII IZOLATE

GROHMANN, WILL : Handzeichnungen von Paul Klee. În : Monatshefte für Bücherfreunde 1 (1925), P. 216—226
SCHARDT, ALOIS J. : Das Übersinnliche bei Paul Klee. În : Museum der Gegenwart 1 (1930), P. 36—46
GIEDION-WELCKER, CAROLA : Bildinhalte und Ausdrucksmittel bei Paul Klee. În · Das Werk 35 (1948), P. 81—89
HAFTMANN, WERNER : Über das „Humanistische" bei Paul Klee. În : Prisma 1948, Nr. 17, P. 31—32
PENZOLDT, ERNST : Zu einem Aquarell von Paul Klee. În : Das Kunstwerk 2 (1948), P. 26—28
KADOW, GERHARD : Paul Klee and Dessau in 1929. În : College Art Journal 9 (1949), P. 34—36
GEIST, HANS FRIEDRICH : Paul Klee und die Welt des Kindes. În : Das Werk 37 (1950), P. 186—192
PODESTA, ATTILIO : Situazione critica di Klee. În : Emporium 101 (1950), P. 67—79
GRUENTER, RAINER : Über das Sehen Paul Klees. În : Merkur 5 (1951), P. 95—98
GROHMANN, WILL : Aus den Lehrjahren Paul Klees. În : Insel-Almanach 1953, P. 159—166
HEISE, CARL GEORG : Paul Klee, Révolution des Viadukts. În : Jahresring 1955/1956, P. 171—174

GROHMANN, WILL : Paul Klee und die Zukunft der Malerei. În : Universitas 10 (1955), P. 355—364
HENNIGER, GERD : Paul Klees Theorie von der Marelei in ihrem Verhältins zur Struktur des Gesamtwerkes. Diss. Berlin 1955
MELVILLE, ROBERT : Paul Klee's Arhitectural Mirages. În : Architectural Review 120 (1956). P. 145—150
GROHMANN, WILL : Paul Klee und die Anfänge einer Harmonielehre in der Kunst. În : Neue deutsche Hefte 1957, Nr. 39, P. 632—638
HOFMANN, WERNER Klee und Kandinsky. În : Merkur 11 (1957), P. 1096—1102
KESSLER, C. S. : Science and Mysticism in Paul Klee's Around the Fish. In : Aesthetics 16 (1957), P. 76—83
SECKEL, C. : Ordnung und Wirrnis. Einübung in ein Bild von Paul Klee. În : Zeitwende 29 (1958), P. 572—574

CUPRINS

PAUL KLEE
SAU VOCAȚIA TOTALITĂȚII

În prefața ediției italiene a cărții lui Klee „Das Bildnerische Denken"[1], Giulio Carlo Argan afirmă, fără nici o rezervă, că acest mare artist este pentru epoca modernă ceea ce Leonardo da Vinci a fost pentru Renaștere. Și pentru unul și pentru celălalt, creația nu însemna pur și simplu fructificarea unor aptitudini artistice înnăscute, ci o formă de comportament, un fel personal de a fi în lume. Într-adevăr, ca și Leonardo, Klee ne oferă nu numai spectacolul mirific al unei opere inimitabile, dar și pe acela, de o încă și mai impresionantă anvergură, al unei copleșitoare personalități. Constituirea și creșterea acestei personalități are autoritatea normativă a unei adevărate lecții de viață. Ea stă, în unicitatea ei, sub semnul exemplarului și a încerca să-i urmărești sensul înseamnă a face o rară experiență spirituală. Monografia pe care o punem astăzi la îndemîna cititorilor este un admirabil ghid pentru o asemenea experiență. Reputata cercetătoare elvețiană Carola Giedion-Welcker — autoare, între altele, a unor memorabile studii despre Hans Arp, Constantin Brâncuși și James Joyce — are avantajul de a-l fi cunoscut personal pe Klee, ceea ce conferă întreprinderii sale autenticitate de mărturie. În compania, din ce în ce mai învăluitoare, a pictorului, sîntem invi-

---

[1] Teoria della forma e della figurazione, Milano, 1959.

taţi la drum, „spre ţara Mai-Bunei-Cunoaşteri". De altfel, Carola Giedion-Welcker îşi concepe studiul (o declară în primele rînduri) în acelaşi fel în care Klee însuşi îşi concepea opera : ca pe o călătorie şi, în definitiv, ca pe o aventură. Cel mai preţios omagiu pe care îl putem aduce unei asemenea cărţi n-ar fi un comentariu rezumativ sau vreo pretenţioasă intervenţie critică. E preferabil să ne lăsăm doar provocaţi de ea, pentru a întemeia un jurnal de călătorie propriu. Ni se indică o cale. Parcurgerea ei ţine de structura intimă a fiecăruia din noi.

Elogiind personalitatea lui Klee, sîntem departe de retorica unui oarecare gest comemorativ. La 21 de ani, artistul transcria în „Jurnalul" său însemnarea următoare (83, München 1899—1900): „Nu prea mă gîndesc la artă, tot ce doresc este să-mi lucrez personalitatea"[1]. Felul acesta de a privi lucrurile ne apare de la bun început, cu totul neortodox. Opinia comună este că orice vocaţie se construieşte pe trupul defunct al unui Eu sacrificat. A te sacrifica operei tale, profesiei tale, idealului tău — iată sfatul de un desuet eroism al oricărui pedagog respectabil. Persoana mea trebuie să fie instrumentul gata de asceză al operei mele. Klee ştie însă că nu tuturor le e dat priveligiul de a înălţa monumente expozabile. Le e dat, în schimb, tuturora să-şi poată înălţa un mic monument lăuntric, să dea chip şi consecvenţă propriei personalităţi. Drumul nu este de la personalitate la artă ; asta înseamnă a-l parcurge de sus în jos. Firesc este să parvii prin artă la personalitate, arta fiind mereu punte, urcuş încăpăţînat spre momentul în care Fiinţa intră în posesia propriei sale identităţi. Nu pro arte — ar zice filozoful medieval, — ci per artem. Aparent, formulările acestea au viciul unui joc sofistic. De fapt, cel mai specific dintre gîndurile lui Klee

[1] The Diaries of Paul Klee, Londra, 1965.

se ascunde aici : arta nu e, pentru el, discursul presărat cu definiții al unei ființe rezolvate, ci șirul tatonărilor pe care o conștiință întrebătoare le întreprinde cu dorința de a se rezolva. „Omul nu e împlinit — spune el undeva. Și trebuie necurmat să rămînă în evoluție, să fie deschis..." Această continuă evoluție, această perseverentă călătorie înspre un țărm presupus — iată arta.

Nu întîmplător pomeneam la început de valoarea de lecție pe care o capătă pentru noi opera artistică și teoretică a lui Klee.

O anumită intenție pedagogică e latentă fiecărui gest creator al său, iar, de la o vreme, ea devine chiar manifestă. Cu un an înainte ca Gropius să-i ceară telegrafic concursul la Bauhaus, Klee primește o solicitare asemănătoare din partea lui Oskar Schlemmer. Acesta, în calitatea sa de președinte al Consiliului Studențesc al Academiei de Arte Frumoase din Stuttgart, propusese senatului academic pe Klee ca succesor al lui Hoelzel. Înainte de a afla decizia înaltului for, la 2 iulie 1919, Klee îi scrie lui Schlemmer : „Vreau să subliniez că consimțămîntul meu își are rădăcinile în convingerea că nu voi putea să mă sustrag prea multă vreme, în chip deliberat, unei utile activități didactice." Senatul academic din Stuttgart avea să respingă ideea alegerii lui Klee în corpul profesoral, dar cuvintele pe care le-am citat denotă că în conștiința artistului se făcuse deja o alegere, a cărei fermitate nu mai avea nevoie de o confirmare exterioară. Klee resimțea, în acel moment, activitatea pedagogică ca pe o componentă inevitabilă a vocației sale. Hotărîrea sa nu are provizoratul unui experiment, ci maturitatea gravă a unei concluzii. Optînd pentru profesorat, el nu încearcă un fel nou de a se afirma, ci caută prilejul de a explicita ceea ce gîndise dintotdeauna. Și dintotdeauna gîndise creația ca pe o activitate cu pronunțat caracter propedeutic. „Particularitatea poeticii lui Klee — spune și Argan — este că, în mare

parte, ea se naşte şi se exprimă ca o didactică."
Să adăugăm că această didactică este, în egală măsură, o „pragmatică", adică, mai mult decît un edificiu teoretic, un plan de acţiune. Este bine cunoscută comparaţia pe care Klee, într-o conferinţă ţinută la Jena (1924), o face între artist şi tulpina unui copac. După cum tulpina transportă seva furnizată de rădăcină înspre coroana arborelui, tot astfel artistul asimilează şi prelucrează datele experienţei, pentru a le transmite apoi, încărcate de conştiinţă, zonei superioare a esteticului. Dar a te informa, a ordona şi a transmite nu sînt oare momentele esenţiale ale oricărui act pedagogic? Ca şi învăţămîntul, arta mijloceşte, în fond, un transport de cunoaştere. Ca şi el, ea ţine de sfera integratoare a comunicării, e o modalitate a dialogului. Iată ce scrie Klee, la 13 mai 1921, soţiei sale: „Azi mi-am ţinut prima lecţie şi am verificat un eveniment extraordinar: vreme de două ceasuri am vorbit cu întreg auditoriul ca de la om la om." Să notăm că nu era vorba a descoperi „extraordinarul" eveniment, ci a-l „verifica", ca pe ceva dinainte cunoscut. Nu ne mai putem îndoi că artistul îşi ţinuse prima lecţie nu la 13 mai 1921, ci, în clipa în care dăruise lumii prima pictură.
Care este, la urma urmelor, substanţa acestei lecţii? Să acumulăm, mai întîi, cîteva date. Ceea ce frapează la o primă parcurgere a operei pictate a lui Klee este un soi de ambiguă convieţuire a figurativului *cu* nonfigurativul. *Oricît de pură ar fi construcţia plastică a unei imagini, ea nu respinge decît rareori intervenţia anecdoticului. Lumea concretă e mereu prezentă în lucrările lui Klee, chiar dacă redusă la formula sintetică a elementarului. Natura este, cu adevărat, în concepţia sa un* sine qua non *al creaţiei. Nello Ponente*[1] *are toată dreptatea să laude arta lui Klee pentru a fi realizat o fericită sinteză între cei doi poli ai faimo-*

[1] Paul Klee, Genève, Skira, 1960.

sului binom consacrat de Wilhelm Worringer: „abstracția" și „intropatia". Ordinea spirituală nu se poate dispensa nicicum, în acest tip de artă, de respectul pentru bucuriile simple ale simțurilor. Drumul spre supra-sensibil nu e de conceput fără îndelungi și sfredelitoare popasuri în lumea văzută. Amintita conviețuire a figurativului cu abstractul în arta lui Klee nu e decît reflexul unei asemenea convingeri. Mulțumită ei, artistul nu va fi niciodată — o spune și Carola Giedion-Welcker — „un înaintaș fanatic". El va prelua fără prejudecăți toate cîștigurile plastice ale artei tradiționale.

Sîntem obișnuiți, de la Wölfflin încoace, să căutăm pentru fiecare artist o anumită definiție stilistică, în funcție de dominanta formală a operei sale. Există pictori de dominantă grafică, lineară și există alții, de dominantă picturală. În cazul lui Klee, o asemenea definiție ar fi neconcludentă. El nu este mai mult desenator decît colorist, după cum nu este colorist în dauna desenului. Face adesea, e drept, apologia liniei, considerînd-o în mod special adecvată reprezentării originalului. Punctul — germen al liniei — este, deopotrivă, germenul lumii [1]. Există un sens al implacabilului în linia lui Klee, culminînd cu imperativul săgeții. Dar linia nu delimitează întotdeauna. Adeseori, ea marchează deschideri de contur, supape de evaziune a formei spre indistinctul cosmic înconjurător. Lumea nu este numai un imperiu al rigorilor grafice, al categoricului arhitectonic. Ea este și un imperiu al nuanței, adică al culorii. După călătoria în Tunis și după întîlnirea

---

[1] Să ne amintim, cu acest prilej, o spectaculoasă prefigurare a cultului lui Klee pentru grafia virtuală a punctului, prezentă în „Scrisoarea I" a lui Eminescu:

„Dar deodat-un punct se mișcă — cel întîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii..."

cu Delaunay, Klee înțelege întrucît un univers necolorat e un univers incomplet. Linia și culoarea trebuie să colaboreze pentru ca forma să fie adevărată. Pe de altă parte, forma nu este adevărată, dacă se recomandă ca ceva încheiat, definitiv. Adevărul formei este geneza ei. Trăim într-o lume dinamică, al cărei destin este provizoratul, mișcarea neobosită spre altceva. Mișcarea conferă spațiului o dimensiune temporală și s-a putut vorbi de un bergsonian continuum spațio-temporal în pictura lui Klee. Fiecare tablou are, de altfel, o anumită desfășurare epică. El trebuie citit și asta înseamnă a înscrie în spațiul lui o durată, un ritm care aparține exclusiv privitorului.

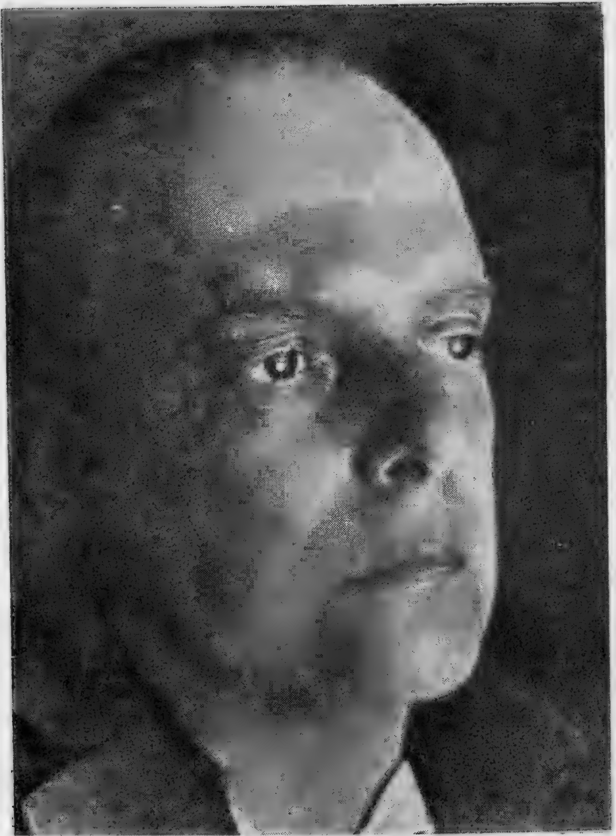
Să mergem mai departe. Dacă nu forma contează, ci formarea, atunci artistul este, înainte de toate, un creator de lumi iar nu o oglindă a lumii acesteia. „Tot ceea ce vedem e propunere, posibilitate, expedient“ — scrie undeva Klee. Cînd însă concepi lumea ca pe o variantă între altele, nu te poți abține să nu-i dai replică, închipuind alte variante posibile ale ei. A face artă devine echivalent cu a pune la încercare moduri noi de existență ale universului. Nu întîmplător, Klee afirmase cîndva, că vrea să înfățișeze omul nu așa cum ar trebui să fie, nici așa cum este, ci așa cum ar putea să fie. Sîntem deci în țara fără lege a posibilității, în care o delirantă libertate are tendința să convertească totul în joc. Ca să evite asta, artistul trebuie să pună hazardului frîul necesității. Iar în artă, necesitatea se cheamă limbaj. Toate plăsmuirile imaginației trebuie să încapă pînă la urmă în linie, culoare și valoare. Prin limbaj, artistul se reintegrează comunității umane, își înscrie excepția în cîmpul social din care s-a născut. Prin limbaj, sistemul propus de Jean-Jacques Rousseau e răsturnat: nu socialul trebuie restituit naturii, ci natura urmează a se domestici în social.

Şi totuşi arta nu e numai elaborare *lucidă. Ea este şi* „inspiraţie“, *instinct. Klee optează şi de data aceasta pentru sinteză. El uneşte arhitectura imaginii cu poezia ei, realizînd astfel un foarte personal efect muzical. Lionello Venturi* (La Pittura contemporanea) *identifică şi el specificul personalităţii creatoare a lui Klee în acest contrast dintre „anarhia imaginaţiei“ şi o simultană nevoie de structură logică. Ne aflăm la hotarul dintre imprevizibil şi premeditare, dintre seducţia* misterului *şi autoritatea* raţiunii. *O splendidă emblemă a acestei antinomii se poate recunoaşte în tabloul lui Klee intitulat „Dulapul“ : patru bare negre încearcă, fără succes deplin, să ţină în frîu o febrilă pată roşie. Raţiunea nu are decît puterea de a circumscrie misterul. Ea nu-l poate spulbera decît în chip iluzoriu : punîndu-i hotare. Misterul rămîne însă întotdeauna mai puternic decît hotarele raţiunii. El sălăşluieşte în sînul ei ca un exploziv, ca o maşină infernală, faţă de care orice prudenţă apare precară. Hotărnicind misterul, raţiunea nu-l poate suprima ca pericol. El dăinuie mereu, şi, o dată cu el, o latentă nevoie de revoltă, o ineluctabilă tentaţie a aventurii. O valoare de emblemă are, în acest sens, şi revelaţia Egiptului, trăită de Klee în decembrie 1928 şi în ianuarie 1929. Civilizaţia egipteană este şi ea o sinteză de ordine logică şi de impulsuri alogice — observă Nello Ponente — un tot* funcţional *de forţe* misterioase.
Cu aceste observaţii, personalitatea lui Klee începe să se contureze ca fundamental dialectică. *O recunoaşte şi G. C. Argan cînd îi pune opera sub semnul unei „poetici a contradicţiei“. O recunoaşte şi C. G. Welcker cînd vorbeşte despre „armonizarea antiteticului“ ca despre un laitmotiv al artei sale. Contactul cu opera lui Klee ne pune în faţa unei lungi suite de perechi polare : figurativ-nonfigurativ, linie-culoare, spaţiu-timp, hazard-necesitate, raţional-iraţional. Această insistentă dualitate se menţine şi în binomul cosmic Ordine-Haos, masculin ori-*

ginar-feminitate originară. În plan etic, asistăm la un maniheist echilibru între Bine și Rău: „Noțiunea de Bine împletită cu noțiunea de Rău, și iată-ne în prezența unei morale!" — spune Klee. Și mai departe: „Pentru a-și găsi pacea, pentru a-și împlini odihna dincolo de jocul forțelor, fiecărei energii îi trebuie un complement". Acesta este crezul lui Klee. Singuraticul împătimit de pedagogie, „taciturnul" cu obsesia comunicării de sine, muzicianul îndrăgostit în același timp de Wagner și de Verdi ne ține — de la înălțimea artei — un discurs despre sublimul contradicției, *despre* discontinuitatea naturii umane, *despre veșnica ei ascensiune spre o totalitate în care opusele își coincid. Aceasta este lecția lui Klee: o lecție despre* vocația totalității, *inerentă speciei noastre. Viața și creația nu au sens dacă nu se desfășoară sub steaua acestei vocații. A fi disponibil față de orice tip de experiență, a degusta cu egală smerenie strălucirea legii ca și penumbra misterului, a trăi cu pasiune ceea ce pare ambiguu în natura umană — acestea sînt propunerile de fericire pe care le putem extrage din viața și din arta lui Klee. Nu e vorba, desigur, a adera fără discernămînt la toate capriciile firii, nu e vorba a exista neselectiv, ca și cum totul ar aparține, fără distincție, aceleiași ordini. Trebuie să alegem, în cele din urmă un stil de viață în dauna altora, un sistem de valori în detrimentul altora. Dar opțiunile noastre se vor constitui nu ca acte de voință, procedînd prin dogmatică eliminare a ceea ce ni se pare neesențial, ci ca* acte de cunoaștere, *stabilind ierarhii în care nu există esențial și neesențial, ci numai grade diferite de esențialitate. Nu vom afirma, de pildă, ordinea, desființînd haosul. Vom înțelege doar rostul ordinii și rostul haosului și vom opta pentru tensiunea creatoare a coexistenței lor. Opțiunea univocă e o rătăcire, pentru că e o inumană limitare. Nu sîntem doar spirit. Spiritul nostru nu poate exista decît corporal și, prin aceasta,*

sîntem condamnaţi, de la bun început, la un dramatic echivoc. Un Baudelaire trăieşte paroxistic acest echivoc, dar de trăit îl trăim toţi, după puterile noastre. Îl trăieşte şi Klee şi îl pictează ca pe un dat constitutiv al fiinţei sale. Cumpăna dintre „pădurosul" germanic şi cartezianismul francez (moştenit prin filieră maternă) înclină însă, uneori, spre aceasta din urmă. Există, în anumite lucrări ale lui Klee, o minuţie care poate părea pedantă, o deliberare care poate părea artificială. Şi totuşi, după vorba lui Saint-John Perse, în cele din urmă, „îndoiala urcă pe fiinţa lucrurilor", pentru a reabilita dilema *inevitabilă a vieţii: dilema între „Physis" şi Psyche", între lege şi nelegiferabil, între „natura naturata ", care se lasă văzută şi „natura naturans", care, ar zice Klee, „nu restituie vizibilul, ci face vizibil". Drumul către înţelepciune rămîne deschis cîtă vreme această dilemă subzistă. Iar între un taler al balanţei şi celălalt, preferabil este să alegi balanţa însăşi.*

ANDREI PLEŞU



Paul Klee

Sora Mathilde, unchiul Ernst Frick și Paul la Berna, 1886. În **Amintirile din copilărie,** Klee scrie : „Unchiul meu, Frick cel gras, imita bine «vocile» animalelor. O dată a reușit să înșele prin mieunat un băiat mic. Acesta a cotrobăit prin tot restaurantul după pisică, pînă cînd unchiul meu a pus capăt căutării printr-un sunet ca de trompetă."







Mama, Ida Klee, născută Frick, 1876

Tatăl, Hans Klee, 1925



La treisprezece ani (Berna, 1892)



Paul Klee (Berna, 1911)



München, 1911



Fecioară (visînd). Gravură, 1903 (17,6×22,4 cm). Fundația Klee, Berna

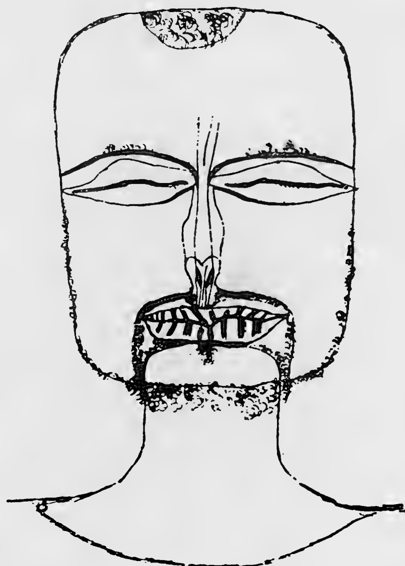
Lily Klee, fotografiată de Paul Klee (Berna, toamna 1906)

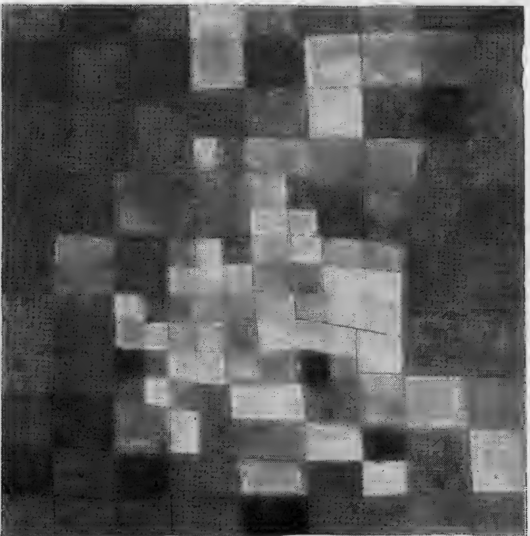
Meditație. Autoportret. Litografie, 1919 (25,5×18 cm)

Soldatul Paul Klee (Landshut, vara anului 1916)

Autoportret (Tînăr odihnindu-se). Desen, tuș, 1911, 14×20 cm). Col. Rolf Bürgi, Berna







La Possenhofen, pe lacul Starnberg, vara 1921

Înflorire, 1934

Weimar, 1922



În atelierul de la Bauhaus, Weimar 1924

Vara 1925

La Bauhaus, Weimar, 1924

Maeștrii de la Bauhaus pe acoperișul școlii, 1926. De la stînga la dreapta : Scheper, Muche, Moholy, Bayer, Schmidt, Gropius, Breuer, Kandinsky, Klee, Feininger, Stölzl, Schlemmer



Inaugurarea Bauhaus-ului la Dessau, decembrie 1926. De la stînga la dreapta : Kandinsky, Nina Kandinsky, Muche, Klee, Gropius

←
Kandinsky şi Klee în chip de „Monument Schiller-Goethe"
←
Dessau, 1927

→
În grădina din fața casei, Dessau, 1931
→
Desenînd cu mîna stîngă. Dessau, 1931

Vacanță 1929





Tatăl și fiul (Berna, 1935)



În gara din Basel, 1932
Felix Klee, Paul Klee,
Efrossina Klee

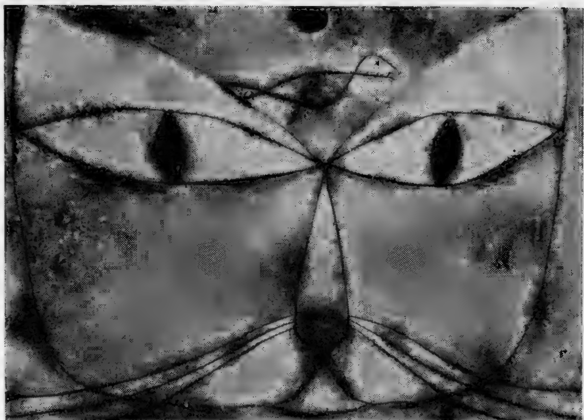
La lucru (Berna, 1939)



Berna, 1939

Klee la 20 februarie 1940, patru luni înaintea morții





Pisica și pasărea, 1928

Senecio, 1922





Creatorul, 1933

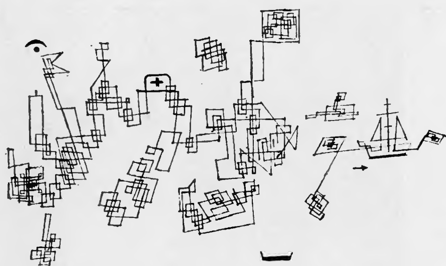
Timp și plante, 1927

Vila R, 1919



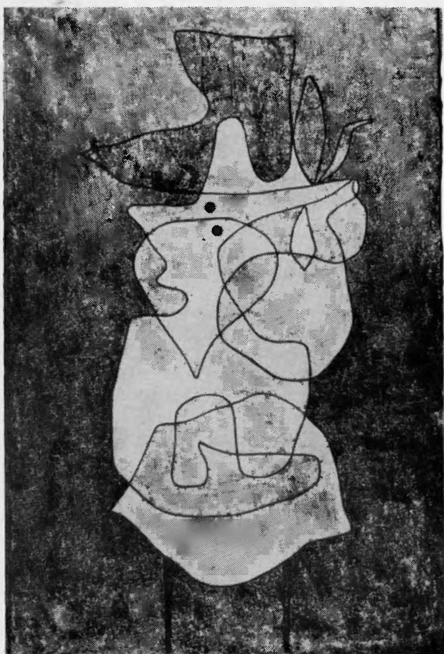


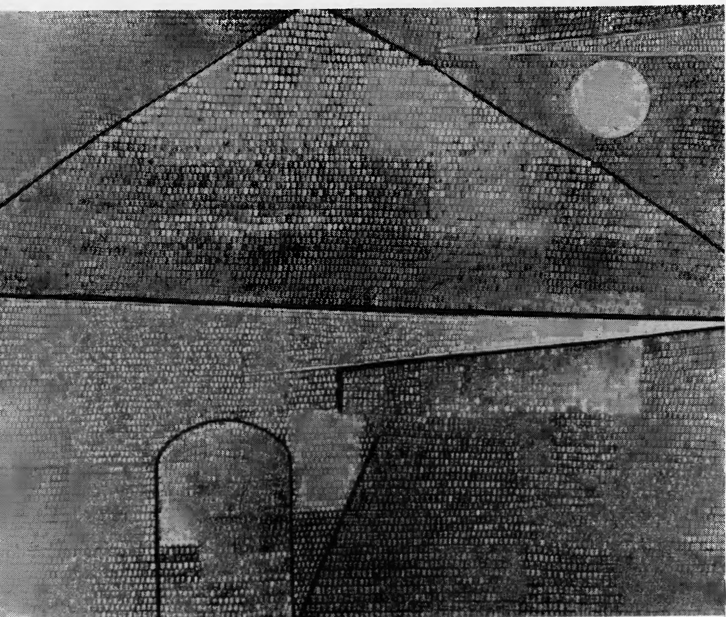
Limitele rațiunii, 1927



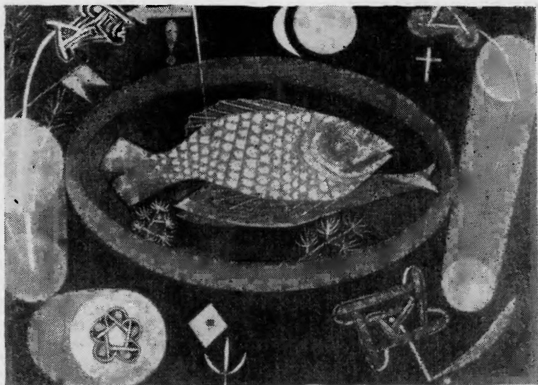
Activitate in port maritim, 1927

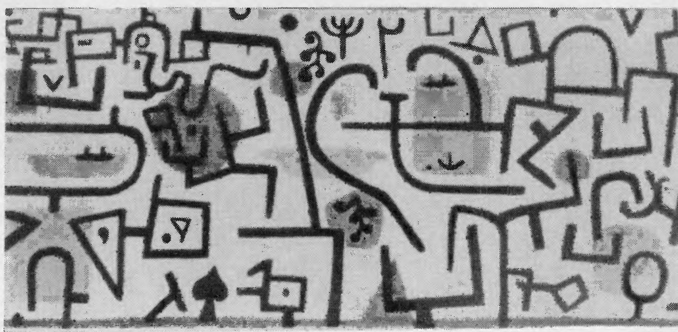
Doamna Demon, 1935





Ad Parnassum, 1932





În jurul peștelui, 1926

Port bogat, 1938

Lei 6

Biblioteca de artă

66

Biografii. Memorii. Eseuri.

paul klee



Nici un alt pictor al secolului nostru nu a meritat, in aceeași măsură ca Paul Klee, calificativul de *pictor universal*. Nici un altul nu și-a ales in aceeași măsură Universul drept subiect. Aceasta are un dublu înțeles: unul de opulență cantitativă a Universului și unul de unitate calitativă. Klee a pictat bogăția, varietatea și abundența luxuriantă a Universului. Dar cu fiecare tablou, el a scos totodată la lumină miezul acestui Univers (...).

WERNER SCHMALENBACH